

چاپ ششم

سینما به روایت هیچکاک

فرانسوا تروفو

با همکاری هلن جی. اسکات

ترجمهٔ پرویز دوایی



سینما به روایت

هیچکاک

سینما به روایت

هیچکاک

فرانسوا تروفو

با همکاری هلن جی. اسکات

ترجمهٔ پرویز دوایی

سروش
تهران ۱۳۹۰
شمارهٔ ترتیب انتشار: ۶ / ۲۵۴

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Hitchcock by François Truffaut with the
Collaboration of Helen G. Scott Secker & Warburg, London, 1967.

Truffaut, François — تروفو، فرانسوا، ۱۹۳۲-۱۹۸۴.
سینما به روایت هیچکاک / فرانسوا تروفو با همکاری هلن جی. اسکات؛ ترجمهٔ پرویز دوایی. ــ تهران: سروش (انتشارات صداوسیما)، ۱۳۶۵.
۲۷۷ ص.: مصور، عکس.
بها: ۱,۰۰۰ ریال.
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا (فهرستنویسی پیش از انتشار).
عنوان اصلی: Hitchcock.
چاپ ششم: ۱۳۹۰. ISBN 978-964-12-0269-1: ۷۵,۰۰۰ ریال
۱. هیچکاک، آلفرد جوزف، ۱۸۹۹-۱۹۸۰. Hitchcock, Alfred Joseph.
الف. اسکات، هلن. Scott, Helen G. ب. دوایی، پرویز، ۱۳۱۴- ، مترجم.
ج. صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران. انتشارات سروش. د. عنوان.
۴ ت ۹ ه / ۳ / ۱۹۹۸ PN ۷۹۱ / ۴۳۰۲۳۳۰۹۲
۱۳۶۵ [۹۷ / ۹۱۴۳]
کتابخانه ملی ایران م۶۵-۵۱۰



تهران، خیابان استاد شهید مطهری، تقاطع خیابان شهید دکتر مفتح، ساختمان سروش

مرکز پخش: ۸ـ۸۸۳۴۵۰۶۳ و ۵ـ۶۶۹۵۴۸۷۰

http://www.soroushpress.ir

عنوان: **سینما به روایت هیچکاک**

نویسنده: فرانسوا تروفو

نویسندهٔ همکار: هلن جی. اسکات

مترجم: پرویز دوایی

طراح جلد: مهران مستوفی

چاپ اول: ۱۳۶۵ چاپ ششم: ۱۳۹۰

قیمت: ۷۵,۰۰۰ ریال

این کتاب در دوهزار نسخه در چاپخانهٔ انتشارات سروش لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.

شابک: ۱ـ ۰۲۶۹ـ ۱۲ـ ۹۶۴ـ ۹۷۸

چاپ اول تا پنجم: ۱۷,۵۰۰ نسخه

فهرست مطالب

یادداشت ناشر

کتاب حاضر ترجمهٔ مصاحبه‌ای است که فرانسوا تروفو، منتقد و سینماگر فرانسوی قبل از مرگش با آلفرد هیچکاک فیلمساز و کارگردان برجسته و صاحب سبك سینما انجام داده است. گفتگوی این دو هنرمند هنرشناس پیرامون چهار مبحث اصلی است:

۱. شرایط مربوط به پیدایش و ساخت هر فیلم بهویژه فیلمهای هیچکاك.

۲. تدارك و نگارش سناریوی هر فیلم.

۳. مسائل خاص مربوط به کارگردانی.

٤. برآورد نتایج تجاری و هنری فیلم از نظر هیچکاك، باتوجه به انتظاراتی که وی در اصل نسبت به آن فیلم خاص داشته است.

در مجموع کتاب *سینما به روایت هیچکاك* اثری است خواندنی و به‌یاد ماندنی، که نه فقط از سینمای هیچکاك بلکه از هنر هفتم به‌طور کلی، دانستنیها و شگفتیهایی به‌دست می‌دهد. به‌ویژه آنکه می‌آموزد چگونه می‌توان با بهره‌گیری از اجتماع عناصر مادی یا عینی، آثار عمیق و پیچیدهٔ حسی، ذهنی، عاطفی و... آفرید.

مطالعهٔ این کتاب برای همگان مفید است:

ـــ سینماگران متعهد حرفه‌ای و آماتور با سبك، قالب و ذهن هیچکاك آشنا می‌شوند و با جامعیت بیشتر و تجربهٔ ذهنی افزون‌تر به کار فیلمسازی در مسیر صحیح و مورد نیاز جامعه می‌پردازند.

ـــ محققان و منتقدان با آگاهی از گفتگوهای نقادانه و مستدل تروفو و هیچکاك می‌توانند دانسته‌ها، دقت و تیزبینی خود را افزایش دهند.

ـــ علاقه‌مندان به هنر هفتم با شناخت تئوریهای فیلمسازی مورد بحث در کتاب، می‌توانند بر قدرت درك خود بیفزایند و پیام و زبان نوعی از سینما را به آسانی دریابند.

حال که *سینما به روایت هیچکاك* پس از چند سال تأخیر، آن هم به دلایلی متین، منتشر می‌شود امید است مورد استفادهٔ ـــ البته نه تبعیت ـــ همگان قرار گیرد.

در خاتمه یادآور می‌شود که انتشارات سروش انتشار سبکها و ذهنیتهای فیلمسازان دنیا را یکی از وظایف خود می‌داند و بر آن است زمینهٔ لازم و کافی برای مطالعه و تجربه‌آموزی فیلمسازان و هنردوستان کشور اسلامی را فراهم آورد تا رشد و شکوفایی سینمای اسلامی را سریع‌تر کند. و بر این امر، اطمینان کامل دارد که اکثر دست‌اندرکاران سینمای کشور از زمرهٔ عبادی‌الذین یستمعون القول و یتبعون احسنه هستند و این کتاب هم قولی است.

یادداشت مترجم بر چاپ دوم

آلفرد هیچکاک در ۲۹ آوریل سال ۱۹۸۰ در لوس‌آنجلس درگذشت. آخرین برنامه‌اش تهیهٔ فیلمی از روی داستان «شب کوتاه» بود، یك ماجرای جاسوسی براساس کتابی نوشتهٔ رانالد کرك براید (R.Kirk Bride).

فرانسوا تروفو در سال ۱۹۳۲ در پاریس متولد شد. در ١٤ سالگی مدرسه را ترك کرد و به مشاغل مختلفی دست زد. بعدها به کمك آندره بازن در نشریات *کایه‌دو سینما* و *آر* (*Arts*) به نوشتن نقد فیلم پرداخت. در ۱۹۵۵ اولین فیلم کوتاه و در ۱۹۵۸ اولین فیلم بلند خود، *چهارصد ضربه* را ساخت. بعضی از فیلمهای او بدین قرارند: *به پیانیست تیراندازی کنید*، *ژول و ژیم*، *پوست نرم*، *٤٥١ درجه فارنهایت*، *بوسه‌های دزدیده شده*، *عروس سیاهپوش*، *کودك وحشی*، *شب امریکایی*، *آدل هر.* و *آخرین مترو*.

تروفو به سال ١٩٨٤ در پاریس در گذشت.

مقدمهٔ مؤلف[1]

همه چیز با سقوط در آب شروع شد.

در زمستان سال ۱۹۵۵، آلفرد هیچکاك که فیلمبرداری صحنه‌های خارجی فیلم *دستگیری دزد*[2] را در کت دازور (Côte d'Azur) تمام کرده بود برای صدا برداری فیلم به استودیوهای سن موریس در شهر ژوآن ویل (Joinville) آمده بود تا من و دوستم کلود شابرول با او برای مجلهٔ *کایه دوسینما* (*Cahiers du Cinéma*) مصاحبه کنیم. برای این مصاحبه که می‌خواستیم مفصل، دقیق و امین باشد ضبط‌صوتی هم کرایه کردیم.

در ژوآن ویل ما را به یك سالن نمایش تاریك راهنمایی کردند که هیچکاك در آن مشغول کار بود. روی پرده یك حلقه فیلم که کاری گرانت و بریژیت اوبر (B. Auber)، هنرپیشه‌های فیلم را در یك قایق موتوری نشان می‌داد، به صورت نوار بسته‌ای بی‌وقفه نمایش داده می‌شد. ما را در تاریکی به هیچکاك معرفی کردند و او مؤدبانه تقاضا کرد که در بار استودیو، روبروی سالن نمایش و آنطرف محوطهٔ استودیو، منتظرش باشیم. ما، دو دیوانهٔ سینما که از تماشای خصوصی یك صحنهٔ کوتاه فیلم جدید هیچکاك سخت به هیجان آمده بودیم، از تاریکی سالن نمایش، قدم به نور خیره‌کنندهٔ بیرون گذاشتیم.

در گرماگرم بحث ، استخریخ بستهٔ خاکستری محوطه‌را که درست همرنگ زمین اطراف بود ندیدیم و هر دو با یك حرکت قدم بر یخ نازك سطح آب گذاشتیم که آناً شکسته شد و ما تا سینه در آب غوطه‌ور شدیم. من از شابرول پرسیدم: «ضبط‌صوت چه شد؟» او به آرامی دست چپ را بالا آورد. آب از تمام سوراخهای ضبط‌صوت جاری بود.

مثل تمام فیلمهای هیچکاك وضعیت بن‌بست می‌نمود. جدار استخر شیب داشت و ما هر بارکه خودمان را به کناره می‌رساندیم از نو به وسط آب سُر می‌خوردیم. عاقبت رهگذری رسید و ما به کمك او توانستیم خود را از استخر بیرون بکشیم. زنی از متصدیان قسمت لباس استودیو که خیال می‌کردیم دلش بحالمان سوخته ما را به یك رختکن راهنمایی کرد که لباسهایمان را در بیاوریم و بدهیم برایمان خشك کنند. وسط راه این خانم از ما پرسید: «ببینم، طفلکی‌های بیچاره، شماها جزو سیاهی لشکرهای

1. François Truffaut

۲. *To Catch a Thief*، در ایران به نام *گربهٔ سیاه*. ـ م.

فیلم *ریفی‌فی*[3] نیستید؟» گفتیم: «نه خانم، ما روزنامه‌نگاریم.» گفت: «پس ببخشید، من نمی‌توانم وقتم را با شما تلف کنم.»

به این ترتیب بود که چند دقیقه بعد ما را با همان لباسهای خیس دوباره به حضور هیچکاك بردند. او نگاهی به سراپایمان انداخت و بدون اینکه دربارهٔ سر و ریخت ما حرفی بزند پیشنهاد کرد همان شب در هتل پلازا آتنه همدیگر را ببینیم.

بعدها فهمیدم که هیچکاك این داستان را به سبك خاص خودش رنگ و روغن زده است. به گفتهٔ او وقتی که بعد از افتادن در آب ما را نزدش برده بودند من اونیفورم پلیس به تن داشتم و شابرول ردای کشیشی.

ده سال بعد از این اولین آشنایی آبکی، باز به شدت به صرافت افتادم که به شیوهٔ اودیپ و ابوالهول، هیچکاك را مورد بازپرسی قرار دهم. آنچه باعث این تصمیم شد آن بود که طی این مدت تجارب خودم در کارگردانی سینما مرا هرچه بیشتر به اهمیت کار هیچکاك در اجرای میزانسن واقف ساخت.

بررسی دورهٔ فعالیت سینمایی هیچکاك، از زمان فیلمهای صامت انگلیسی، تا فیلم‌های رنگی امریکایی‌اش، سرچشمهٔ کشفیات بسیار ثمربخشی می‌تواند باشد. یك فیلمساز در آثار هیچکاك قطعاً پاسخ بسیاری از مسائل خویش را باز می‌یابد. از جمله اساسی‌ترین این مسائل آنکه: «چگونه می‌توان حرف خود را صرفاً با تصویر بیان کرد؟»

سینما به روایت هیچکاك[4] کتابی نیست که من موجد آن باشم. من فقط بانی، و یا اگر جرئت ادعایش را داشته باشم، محرك ایجاد آنم. این کتاب اساساً یك گزارش روزنامه‌نگارانه است. آلفرد هیچکاك در روزی خوش (یا روزی برای من خوش) موافقت کرد که در یك مصاحبهٔ طولانی پنجاه ساعته به سؤالات من پاسخ گوید.

من قبلاً طی نامه‌ای از هیچکاك خواسته بودم که به پانصد سؤال که صرفاً به دورهٔ کار او، به ترتیب تقدم و تأخر زمانی، مربوط می‌شد جواب بدهد. پیشنهاد کرده بودم که گفتگوی ما درباره مباحث زیر باشد:

الف) شرایطی که پیرامون ایجاد هر فیلم وجود داشته است.

ب) تکوین و ساختمان سناریوی هرفیلم.

ج) مسائل خاص کارگردانی هر فیلم.

د) برآورد نتایج تجاری و هنری فیلم از نظر خود او، با توجه به انتظارات اولیه‌ای که در مورد آن فیلم بخصوص داشته است.

هیچکاك قبول کرد.

آخرین مانعی که باید برطرف می‌شد مشکل زبان بود. در اینجا بود که من به دوستم هلن اسکات، وابسته به دفتر فیلم فرانسه در نیویورك رو آوردم. او یك امریکایی است که در فرانسه بار آمده و آشنایی کاملش با قاموس سینمایی و حس تشخیص و قضاوت صحیح و صفات انسانی استثنایی‌اش او را برای شرکت در این کار دستیاری در حد کمال مطلوب می‌ساخت.

سیزدهم اوت (روز تولد هیچکاك) وارد هالیوود شدیم. هر روز صبح

3. *Rififi*
4. *Le Cinéma Selon Hitchcock*



هیچکاك سر راه ما را از هتل بورلی هیلز برمی‌داشت و با خود به استودیوی یونیورسال می‌برد. در آنجا هرکدام میکروفونی به گردن می‌انداختیم و در حالی که یك متصدی صدا در اتاق مجاور حرفهایمان را ضبط می‌کرد از ساعت نه صبح تا شش بعد از ظهر به گفتگو می‌نشستیم. این مکالمهٔ ماراتن گاهی حین غذا که سر همان میز گفتگو صرف می‌شد نیز ادامه پیدا می‌کرد.

هیچکاك که مردی است خوش بیان به روش مرسوم خودش صحبت را با شوخی و بذله‌گویی آغاز کرد. اما از روز سوم، در خلال نقل دقیق و جزء به جزء فراز و نشیب و مشکلات، شکها، تجسسّات، امیدها و تلاشهای زندگی حرفه‌ای‌اش، به تدریج جدی‌تر، صمیم‌تر و براستی نسبت به خویش خرده‌بین‌تر شد.

در جریان پیشرفت گفتگو، کم‌کم تضاد جالبی بین تصویری که عموم مردم از هیچکاك دارند با شخصیت واقعی او برای من آشکار شد. زیر ظاهر مردی مطمئن به خویش، هزل‌گو و نیشزن؛ مردی حساس، صدمه‌پذیر و عاطفی نهفته است. مردی که عواطفی را که می‌خواهد به تماشاگران آثارش منتقل سازد خود عمیقاً و به شدت احساس می‌کند.

مردی که در تجسم ترس در سینما نظیر ندارد، خود موجودی است بسیار ترسان، و من تصور می‌کنم که این جنبه از شخصیتش در توفیق او اثر مستقیم داشته است. وی در تمام مدت کار در سینما این نیاز را حس کرده که خود را در برابر هنرپیشه‌ها، تهیه کنندگان و متخصصان فنی حفظ کند، زیرا که کمترین خطا و سهل‌انگاری این افراد می‌توانسته اصالت و تمامیت فیلم او را به خطر بیندازد. برای او بهترین شیوهٔ حفظ و حراست خویش آن بوده که کارگردانی شود که همهٔ هنرپیشه‌ها آرزو داشته باشند که رهبری‌شان کند، که خود تهیه‌کنندهٔ آثار خویش باشد، که از هر متخصص فنی جزئیات مسائل سینما را بهتر بداند.

حالا فقط مانده بود که خود را در مقابل عامهٔ تماشاگر حفظ کند. برای این منظور هیچکاك کوشید که تماشاگر را با ترساندن جلب کند، کوشید تا احساسات عمیق کودکی را از نو در او به وجود آورد، احساساتی از آن قبیل که موقع بازی قایم‌باشك، پشت اسباب و اثاث خانه، به آدم دست می‌داد، وحشت شبهایی را که تصور آدمی به یك اسباب‌بازی جا مانده روی مبل شکل مرموز و هراس‌انگیزی می‌بخشید.

این موضوع ما را به مسئلهٔ دلهره می کشاند. عده‌ای ـ با آنکه هیچکاك را به‌عنوان استاد دلهره قبول دارند ـ دلهره را یك شکل فرعی و ناچیز نمایش می‌دهند، حال آن که دلهره خود اصل نمایش است.

دلهره اصلاً گیرا ساختن قصهٔ یك فیلم یا مؤثرترین شکل ارائهٔ وضعیت‌های نمایشی است. به این نمونه توجه کنید:

مردی از خانه بیرون می‌آید. سوار تاکسی می‌شود که به ایستگاه راه‌آهن برود و از آنجا سوار قطار شود. این یك صحنهٔ معمولی از یك فیلم معمولی است.

حال آنکه اگر این مرد قبل از اینکه سوار تاکسی شود نگاهی به ساعتش بیندازد و بگوید: «خدای من! دیرم شد. محال است به قطار

برسم»، حرکت او در راه آکنده از دلهره خواهد بود، چون هر چراغ‌قرمز، هر تابلوی راهنما، هربار دنده عوض کردن و ترمز کردن و هر پلیس سر راه، بر شدت تأثیر این احساس دلهره خواهد افزود.

قدرت متقاعد کنندهٔ تصویر به حدی است که هرگز به مخیلهٔ تماشاگر نمی‌رسد که از خودش بپرسد: «این مرد چه عجله‌ای دارد؟ چه اشکالی دارد که با قطار بعدی سفر کند؟» هیجانی که بازی التهاب‌انگیز تصاویر روی پرده ایجاد کرده است باعث می‌شود که ضرورت عمل هرگز مورد چون و چرا قرار نگیرد.

پیداست که این شیوهٔ نمایشی و گیرا ساختن وقایع، ناگزیر پای «تعبد» را به میان می‌آورد. هنر هیچکاك دقیقاً در تحمیل کردن این «تعبد» به تماشاگر است که گاهی باعث می‌شود بعضی از استدلالیون از «غیر ـ منطقی» بودن آثار او شکایت کنند. حال آنکه در واقع فیلمهای او به ندرت غیرمنطقی است. در حقیقت کاری که هیچکاك می‌کند آن است که ماجراهای داستانش را براساس یك تصادف و تقارن بارز و استثنایی بنا می‌کند که این تصادف، وضعیت اساسی و عمدهٔ داستان او را تشکیل می‌دهد. از آن به بعد می‌کوشد که حداکثر هیجان و منطق را وارد درام سازد و در حالیکه وقایع را به نقطهٔ اوج نزدیك می‌کند رشته‌ها را بتدریج کشیده و محکمتر سازد که بعد در رسیدن به نقطهٔ اوج، رشته‌ها را رها کند و بگذارد که سلسلهٔ وقایع به سرعت باز شود.

معمولاً فصلهای دلهره‌انگیز، لحظه‌های ممتاز فیلم را تشکیل می‌دهند، لحظه‌هایی که یادشان در ذهن تماشاگر باقی می‌ماند. ولی در بررسی دورهٔ کار سینمایی هیچکاك مشاهده می‌شود که وی کوشیده فیلمهایی بسازد که هر لحظه‌اش یك لحظهٔ ممتاز باشد، فیلمهایی که هیچگونه رخنه و خللی نداشته باشد.

نزد هیچکاك، دو صحنهٔ دلهره‌انگیز را هرگز یك صحنهٔ عادی به هم پیوند نمی‌دهد، زیرا که او از عادیات متنفرست. استاد دلهره، استاد غیرعادیات نیز هست. به عنوان مثال، مردی که با قانون درگیری پیدا کرده (ولی ما می‌دانیم که بیگناه است) گرفتاری خود را نزد یك وکیل دعاوی مطرح می‌کند. این یك وضعیت روزمرهٔ عادی است. ولی در پرداخت هیچکاك، وکیل از همان آغاز کار شکاك و از درگیری با مشکل این مرد ناراضی معرفی می‌شود، یا آن طوری که در فیلم مرد عوضی[5] می‌بینیم، وکیل دفاع از مرد را قبول می‌کند ولی قبلاً به‌موکل خود هشدار می‌دهد که در این زمینهٔ خاص کارهای قضایی، چندان تبحری ندارد و احتمالاً برای انجام این کار فرد مناسبی نیست.

با ارائهٔ این آیهٔ یأس؛ تشویش، نا امنی و تزلزلی ایجاد می‌شود که به این وضعیت عادی، جنبهٔ حساس و دراماتیك می‌بخشد.

یك نمونهٔ دیگر پیچ خاصی است که هیچکاك در یك صحنهٔ متعارف بوجود می‌آورد. مرد جوانی دختر مورد علاقه‌اش را به خانه می‌برد تا به مادرش معرفی کند. دخترك طبعاً می‌خواهد در زنی که ممکن است روزی مادر شوهرش شود حسن اثر بگذارد. رفتار وی در قبال حرکات آرام و راحت آن پسر، با حجب و اضطراب توأم است. بعد از برگزار شدن

5. *The Wrong Man*

مقدمات مراسم معرفی، تماشاگر متوجه می‌گردد که چهرهٔ مادر دستخوش تغییر خاصی شده است. چشمان او به دختر خیره مانده و نامزد پسرش را با نگاه ارزیابی می‌کند، با نگاه هیچکاکی خاصی که علاقمندان سینما خوب با آن آشنایی دارند. دخترك کم‌کم خود را جمع می‌کند و بتدریج ناراحتی و خلجان درونی‌اش آشکارتر می‌شود. هیچکاك در اینجا فقط به کمك یك نگاه، یکی دیگر از آن مادرهای آمر و آزاردهنده‌ای را که در آفریدنشان استاد است معرفی می‌کند.

از اینجا به بعد تمام صحنه‌های خانوادگی در این فیلم سرشار از هیجان و احساس تضاد و کشاکش خواهد بود، صحنه‌هایی که در آن هر جزئی، نمودار تلاش هیچکاك در راه دور نگاه‌داشتن ابتذال از روی پردهٔ سینماست.

هنر خلق دلهره ضمناً هنر سهیم کردن تماشاگر در فیلم نیز هست. در این حیطهٔ نمایش، فیلمسازی دیگر بازی دو نفره (فیلمساز + فیلم) نیست، بلکه نوعی بازی است که در آن سه نفر (فیلمساز + فیلم + تماشاگر) شرکت دارند. دلهره مثل سنگریزه‌های سفید قصهٔ «نیم‌وجبی»[6] یا عبور «شنل قرمزی»[7] از جنگل، یك وسیله غنایی است که هدفش تشدید احساسات و تندتر کردن ضربان قلب ماست.

اگر قرار باشد هیچکاك را به خاطر ساختن فیلمهای دلهره‌انگیز ملامت کنیم مثل این است که ایراد بگیریم که چرا فیلم‌هایش کمتر از کارهای هر فیلمساز دیگری در جهان ملال‌انگیزست. خاصیت ذاتی سینمای هیچکاك آن است که بیننده را چنان مجذوب می‌کند که تماشاگر عرب از پوست کندن پستهٔ شام غافل می‌شود، تماشاگر فرانسوی شخص بغل دستی خود را از یاد می‌برد، تماشاگر ایتالیایی از سیگار به سیگار روشن کردن غافل می‌ماند، تماشاگر سرفه‌ای عصبی، سرفه را فراموش می‌کند و تماشاگر سوئدی ....

هیچکاك را عموم به عنوان بزرگترین متخصص فن در سینما قبول دارند. حتی مخالفانش این عنوان را با رضایت به او تفویض می‌کنند. آیا انتخاب داستان، خلق سناریو و کلیهٔ مضامینش خود بستگی مستقیم با این استادی فنی ندارد؟ تمام هنرمندان از اینکه منتقدان معمولاً فرم را از محتوای اثرشان تفکیك می‌کنند دلخورند و حق هم دارند. این روش به خصوص وقتی که در مورد هیچکاك اعمال شود بسیار غیرمنطقی است.

اریك رومر و کلود شابرول در کتابی که راجع به هیچکاك[8] نوشته‌اند خوب گفته‌اند که: هیچکاك نه یك داستانسرای ساده است و نه یك زیبایی و هنر پرداز خوب. به گفتهٔ ایشان: «هیچکاك یکی از بزرگترین ابداع ـ کنندگان فرم در تاریخ سینماست. از این نظر شاید فقط آیزنشتاین[9] (S.M.Eisenstein)و مورنا[10] (F.W.Murnau)را بتوان با او قابل قیاس دانست. در اینجا فرم فقط محتوی را تزیین نمی‌دهد، بلکه آنرا می‌آفریند...»

سینما به خصوص هنری است که احاطه و تسلط برآن بسیار دشوارست، زیرا که این امر داشتن استعدادهای متعدد ـ و گاه معارض ـ را اقتضا می‌کند. بسیاری از افراد مستعد و هوشمند در کار سینما از آن جهت

6. Tom Thumb، اشاره به داستان بچه‌ای که پدرومادر می‌خواستند او را در جنگل سربه‌نیست کنند ولی او با ریختن سنگریزه‌های سفید در طول مسیر راه برگشتن را پیدا می‌کرد. ـ م.

7. Little Red Riding-Hood

8. *Hitchcock* , by Eric Rohmer and Claude Chabrol, Editions Universitaires, Paris, 1957.

۹. سرگئی میخائیلوویچ آیزنشتاین (۱۸۹۸ ـ ۱۹٤۸)، فیلمساز روس و سازندهٔ بعضی از مهمترین آثار سینما و یکی از نخستین تدوین‌کنندگان زبان سینما، با آثاری چون *اعتصاب* (۱۹۲٤)، *رزمناو پوتمکین* (۱۹۲۵)، *اکتبر* (۱۹۲۷)، *الکساندرنی یوسکی* (۱۹۳۸)، *ایوان مخوف* (٤٦-۱۹٤۲). ـ م.

۱۰. فردریخ ویلهلم مورنا (۱۸۹۸ ـ ۱۹۳۱)، فیلمساز آلمانی، وابسته به مکتب سینمای اکسپرسیونیست. استاد مسلم سینما و یکی از موجدان بیان سینمایی که آثارش همچنان از شاهکارهای سینما به شمار می‌آید، با کارهایی چون *نوسفراتو* (۱۹۲۲)، *پست‌ترین مرد* (۱۹۲٤)، *تارتوف* (۱۹۲٤)، *فاوست*(۱۹۲٦)، *طلوع آفتاب* (۱۹۲۷)، *تابو* (۱۹۳۱). ـ م.

موفق نشده‌اند که فقط ذهنی که بتواند تجزیه و در عین حال ترکیب کند، می‌تواند خود را از ورطه‌های متعدد فیلمبرداری به شیوه بریده‌بریده، قطع و مونتاژ فیلم، برهاند. برای یك کارگردان بزرگترین خطر آنست که حین فیلمبرداری و ساختن اثر، کنترل خود را بر فیلم از دست بدهد. این در واقع علت مشترك تمام شکستها و مصائب در سینماست.

هر نمای فیلم که از سه تا ده ثانیه طول می‌کشد واجد مقداری اطلاع برای تماشاگر است. این اطلاعات در خیلی از موارد مبهم یا بکلی نامفهوم و غیر قابل درك است، چون یا قصد و هدف کارگردان از اول مبهم بوده و یا وی قابلیت آنرا نداشته که قصدش را به روشنی بیان کند.

ممکن است برای بعضی‌ها این سؤال پیش بیاید که آیا روشن‌گویی واقعاً تا این حد اهمیت دارد؟ من به آنها جواب می‌دهم که روشن‌گویی مهمترین خصیصهٔ یك فیلم است. به عنوان مثال توضیحی می‌آورم: «در این موقع بالاچف که فهمید کارادین فریبش داده است به دیدن بنسون رفته پیشنهاد کرد که به اتفاق با تولماچف تماس بگیرند و مال دزدی را بین خود قسمت کنند...»

در صدها فیلم این گفتگو یا مشابهات آن شما را نسبت به وقایع روی پرده گیج و یا بی‌اعتنا به جا گذاشته است. در حالی که نویسنده و فیلمساز، بالاچف، کارادین، بنسون و تولماچف و اوضاع و احوالشان را به خوبی می‌شناسند، شمای تماشاگر گیج شده‌اید زیرا که در اینجا قانون اساسی و عمدهٔ سینما رعایت نشده است: در سینما هر چه که به جای نشان داده ـ شدن گفته شود اثری در تماشاگر باقی نخواهد گذاشت.

چون هیچکاك در سینما همه حرفهایش را به زبان تصویر بازگو می‌کند هیچ کاری به کار آقایان بالاچف، کارادین، بنسون و تولماچف ندارد.

یکی از اتهاماتی که معمولاً برای هیچکاك قائل می‌شوند سادگی خاص تأکید وی در روشن‌گویی است. حیطهٔ سینمایی، او را به افکار و تصوراتی تقریباً کودکانه محدود می‌کند. به نظر من این اتهام کاملاً نابجاست. هیچکاك بر عکس یگانه فیلمسازی است که می‌تواند افکار یك یا چند شخصیت اثر خویش را بدون توسل به گفتگو، به تصویر برگرداند و به تماشاگر نشان بدهد. از این نظر او را می‌توان یك فیلمساز واقع‌گرا دانست.

هیچکاك و واقع‌گرایی؟ در سینما نیز مثل تئاتر، هدف از گفتگو، بیان افکار شخصیت‌هاست. ولی می‌دانیم که در زندگی واقعی آنچه اشخاص بهم می‌گویند همیشه مبین افکار و احساسات واقعی آنها نیست. این موضوع به خصوص در مجالس رسمی خیلی مصداق دارد، وقتی که انسان با افرادی که زیاد با آنها خودمانی نیست می‌آمیزد: در کوکتل‌ها، ضیافتهای شام یا ناهار، جلسات مشورتهای خانوادگی و غیره.

اگر در این محافل دقیق شویم می‌بینیم حرفهایی که ردوبدل می‌شود غالباً حرفهایی سطحی، تشریفاتی و کاملاً بی‌معنی است و حرفهای اصلی جای دیگری، در افکار مهمانان نهفته است، افکاری را که می‌توان از نگاه افراد خواند.

فرض کنیم که در یك مهمانی من آقای «الف» را تماشا می‌کنم که

دارد جریان تعطیلات اخیرش را در اسکاتلند برای دوسه نفر بازگو می‌کند. با دقت کردن در قیافهٔ او متوجه می‌شوم که چشم از ساقهای خانم «ب» برنمی‌دارد. به خانم «ب» که از مشکلات تحصیلی بچه‌هایش حرف می‌زند نزدیك می‌شوم و می‌بینم که نگاه سرد او مرتب به طرف دوشیزهٔ «ج» برمی‌گردد و با این نگاه به ارزیابی جزئیات ظاهر این دختر جوان و خوش لباس مشغول است.

به این ترتیب مفهوم و اهمیت این صحنه از گفتگوهای پیش پا افتاده افراد قابل استنباط نیست. این مفهوم را از افکار آدمها باید استخراج کرد. من با توجه به آدمها می‌فهمم که آقای «الف» به خانم «ب» تمایلات هوس‌آلود دارد و خانم «ب» به دوشیزهٔ «ج» حسد می‌ورزد.

از هالیوود تا چینه‌چیتا[11] هیچ فیلمساز دیگری به جز هیچکاك نمی‌تواند حقیقت انسانی این صحنه را آنطور که بیان کردم بازگو کند. و معذلك در چهل‌سال گذشته، هریك از فیلم‌های او شامل صحنه‌های متعددی از این قبیل بوده است، صحنه‌هایی که اصل تضاد بین گفتگو و تصویر، با زبان خاص تصویر، در آنها تأثیر دراماتیك ایجاد کرده است.

هیچکاك تقریباً یگانه فیلمسازی است که می‌تواند بدون توسل به گفتگوهای توضیح دهنده، احساسات نهفته‌ای چون شك، حسد، هوس و غبطه را برساند.

در اینجا جمع اضدادی نهفته است. کارگردانی که آثارش به خاطر روشنی و سادگی در سراسر جهان پیش از کارهای هر فیلمساز دیگری در دسترس درك و تمتع تماشاگر قرار دارد، درعین حال کارگردانی است که در ساختن فیلم از ظریف‌ترین و نهفته‌ترین روابط بین افراد انسان نظیر ندارد.

در امریکا بزرگترین پیشرفتها در هنر کارگردانی سینما بین سالهای۱۹۰۸ تا ۱۹۳۰، بیشتر بوسیلهٔ دیوید وارك گریفیث[12] (D. W. Griffith)صورت پذیرفت. اغلب استادان سینمای صامت که در کار خود از او تأثیر پذیرفتند، نظیر فن اشتروهایم[13] (E.Von.Stroheim) آیزنشتاین، مورنا و لوبیچ[14] (E.Lubitsch)مرده‌اند. سایرین که زنده‌اند دیگر در سینما فعالیتی ندارند.

با توجه به این واقعیت که امریکاییهایی که از سال ۱۹۳۰ به بعد وارد سینما شده‌اند فقط خراش‌های ناچیزی در سطح امکانات وسیعی که گریفیث در سینما گشود بجا گذاشته‌اند. شاید مبالغه نباشد اگر بگوئیم که، به جز مورد استثنایی اورسن ولز[15] (Wells)از زمان اختراع سینمای ناطق به این طرف هیچ هنرمندی با حساسیت عینی قابل ملاحظه در هالیوود ظهور نکرده است.

اگر سینما به تقدیر و تصادف ناگهان از صدا محروم شود و بار دیگر به دورهٔ صامت ۱۸۹۵ تا ۱۹۳۰ باز گردد، من اعتقاد راسخ دارم که بسیاری از کارگردانان امروزی باید برای خود مشاغل دیگری پیدا کنند. از این لحاظ به نظر می‌رسد که یگانه وارثان اسرار گریفیث در هالیوود امروز هوارد هاکس[16](H.Hawks)، جان فورد[17] (J.Ford) و آلفرد هیچکاك

۱۱. Cinecittà، شهر سینمایی و مرکز عمدهٔ فیلمسازی ایتالیا. ـ م.

۱۲. دیوید وارك گریفیث (۱۸۷۴ - ۱۹۴۸)، پدر سینمای امریکا و یکی از چهره‌های مشهور سینمای جهان، با کارهای درخشانی چون *پیدایش یك ملت* (۱۹۱۵)، *تعصب* (۱۹۱۶)، *شکوفه‌های شکسته* (۱۹۱۹)، *راه شرق* (۱۹۲۰)، *یتیمان طوفان* (۱۹۲۲)و..... ـ م.

۱۳. اریخ فن‌اشتروهایم (۱۸۸۵ - ۱۹۵۷)، هنرپیشه و کارگردان اتریشی الاصل که در هالیوود (۱۹۲۰ - ۱۹۳۰) چند فیلم درخشان از قبیل: *شوهران کور* (۱۹۱۹)، *زنان ابله* (۱۹۲۱)، *بیوه‌های شاد* (۱۹۲۵)، *مارش عروسی* (۱۹۲۷)، و یك فیلم فوق‌العاده به نام *حرص* (۱۹۲۳) تهیه کرد. ـ م.

۱۴. ارنست لوبیچ (۱۸۹۲ - ۱۹۴۷)، کارگردان آلمانی با سابقهٔ کاری در اروپا و امریکا، سازندهٔ کمدیهای ظریف اشرافی همچون: *محفل ازدواج* (۱۹۲۴)، *ساعتی باتو* (۱۹۳۲)، *بیوهٔ شاد* (۱۹۳۴)، *بودن یا نبودن* (۱۹۴۲). ـ م.

۱۵. اورسن ولز (۱۹۱۵ -۱۹۸۷)،کارگردان، بازیگر، سناریست و تهیه کنندهٔ پراستعداد امریکایی که بسیاری از سینما دوستان، *همشهری کین* (۱۹۴۱) او را یکی از ده شاهکار تاریخ سینما می‌دانند. از دیگر فیلمهای وی می‌توان از *آمبرسونهای باشکوه* (۱۹۴۲)، *خانمی از شانگهای* (۱۹۴۷)، *مکبث* (۱۹۴۸)، *رنگی از تباهی* (۱۹۵۸)، *محاکمه* (۱۹۶۲)، *داستان ابدی* (۱۹۶۸)، *ج مثل جعل* (۱۹۷۵) نام برد. ـ م.

۱۶.هوارد هاکس (۱۸۹۶- ۱۹۷۷)،سینماگر با سابقهٔ امریکایی که چون فیلمهای وسترن، پلیسی و کمدیهایش را با یك دید و دنیای شخصی و سبك تصویری و ساده و قاطع ساخته است بین خاص و عام محبوبیت دارد. *نگهبان سپیده دم* (۱۹۳۰)، *صورت زخمی* (۱۹۳۲)، *قرن بیستم* (۱۹۳۴)، *فقط فرشته‌ها بال دارند* (۱۹۳۹)، *داشتن و نداشتن* (۱۹۴۴)، *خواب بزرگ* (۱۹۴۶)، *ریو براوو* (۱۹۵۸)، *هاتاری* (۱۹۶۲)، *ال‌دورادو* (۱۹۶۶)، *ریولوبو* (۱۹۷۰) از جمله کارهای اوست. ـ م.

۱۷ جان فورد (۱۸۹۵ - ۱۹۷۳)، یکی از درخشان‌ترین چهره‌های سینمای امریکا و جهان است که بیشتر به خاطر وسترنهایش شهرت دارد. او فیلمسازی است با جهان بینی فردی و آثاری که دو جنبهٔ اندوه و زنده‌دلی را دریك فضای بسیار انسانی و واقعی ترسیم می‌کرد. وی از سال ۱۹۱۷ به بعد فیلمهای بسیاری ساخت از قبیل: *اسب آهنی* (۱۹۲۴)، *خبرچین* (۱۹۳۵)، *دلیجان* (۱۹۳۸)، *آقای لینکلن جوان* (۱۹۳۹)، *خوشه‌های خشم* (۱۹۴۰)، *چقدر درهٔ من سبز بود* (۱۹۴۱)، *مردارام* (۱۹۵۲)، *جویندگان* (۱۹۵۶)، *آخرین هورا* (۱۹۵۸)، *مردی از لیبرتی، والانس را کشت* (۱۹۶۲)، *پاییز قبیلهٔ شایان* (۱۹۶۴)، *هفت زن* (۱۹۶۶). ـ م.

باشند. انسان با احساسی از دریغ به این فکر می‌افتد که اگر این افراد از سینما کنار بروند آیا این میراث دوامی خواهد آورد؟

می‌دانیم که بسیاری از روشنفکران امریکایی تعجب خواهند کرد از این که سینمادوستان اروپایی و به‌خصوص فرانسوی، آلفرد هیچکاك را یك خالق فیلم و در ردیف ژان رنوار، اینگمار برگمان، لوئیس بونوئل و ژان لوك گودار قلمداد می‌کنند.

وقتی که منتقدان امریکایی در قبال هیچکاك از فیلمسازان دیگری نام می‌برند که در بیست سالهٔ اخیر در هالیوود از اعتبار برخوردار بوده‌اند به خوبی آشکار می‌شود که بین طرز تلقی منتقدان نیویورکی و همکاران پاریسی‌شان تفاوت بارزی وجود دارد.

بین اسم و رسم‌دارهای هالیوودی و کلکسیونرهای اسکار نیز بیشك افراد با استعدادی وجود دارد، معذلك وقتی که این افراد از یك اثر عظیم مذهبی به یك وسترن روانکاوانه، یا از یك حماسهٔ جنگی به یك کمدی اشرافی می‌جهند، چگونه می‌توان آنها را بجز صنعتگرانی صرف قلمداد کرد که اجرای دستور می‌کنند، که از روی وظیفه‌شناسی با مُدهای بازاری و تجارتی روز همگام می‌شوند؟ چرا باید بین این کارگردانان سینما و مشابهان ایشان در تئاتر تفکیك قائل شویم وقتی که سالهای پیاپی شیوه‌ای خاص را دنبال می‌کنند، که بعد از به‌پایان رساندن نسخه سینمایی یك نمایشنامهٔ ویلیام اینج، به سراغ یك رمان پرفروش ایروینگ شا می‌روند و در این خلال روی اقتباسی از یك اثر تنسی‌ویلیامز هم کار می‌کنند؟

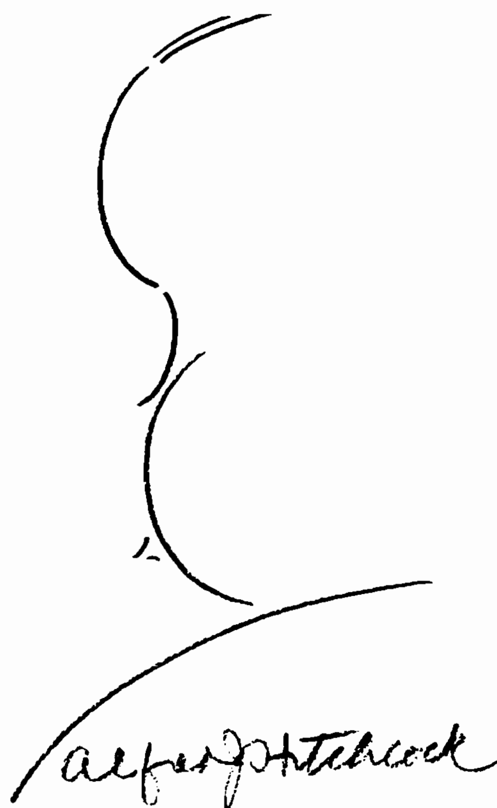
برخلاف خالق فیلم که انگیزه‌اش در فیلمسازی نیاز به‌ارائهٔ افکارش دربارهٔ زندگی، انسانها، عشق و پول در آثارش است، افرادی که ذکرشان گذشت صرفاً متخصصان سینما و تکنیسین‌های ساده هستند. آیا تکنیسین‌های بزرگی هستند؟ مداومت ورزیدنشان در استفاده از جزء بسیار ناچیزی از امکانات نامحدود استودیوهای هالیوود ما رادر این مورد به شك می‌اندازد. پس کار این افراد به‌راستی از چه تشکیل می‌شود؟ صحنه‌ای را جور می‌کنند، هنرپیشه‌ها را داخل این صحنه قرار می‌دهند و شروع به گرفتن فیلم از صحنه می‌کنند. صحنه‌ای که بیشتر از گفتگو ساخته شده است. این فیلم‌سازان با تغییر زاویه فیلمبرداری از این صحنه به‌شش یا هشت شکل مختلف فیلم می‌گیرند: از روبرو، از پهلو، از بالا و غیره و این کار را بعداً با تغییر دادن عدسی دوربین تکرار می‌کنند. آخر سر صحنه را یك‌بار در نمای دور، یك بار کمی جلوتر و بالاخره از نزدیك فیلمبرداری می‌کنند.

منظور از آنچه گفته شد این نیست که کارگردانان معتبر و معروف هالیوودی هیچکدام لایق شهرتی که به دست آورده‌اند نیستند. این افراد، بهترینشان هرکدام در زمینه‌ای تخصص دارند و کاری را به‌وجهی استثنایی خوب انجام می‌دهند. بعضی در گرفتن بازی‌های عالی از هنرپیشه‌های خویش استادند، بعضی در کشف استعدادهای جدید مهارت دارند، بعضی سناریست‌های قابلی هستند و بعضی دیگر استعداد بارزی در بداهه‌پردازی دارند. بعضی در پرداختن صحنه‌های جنگی ماهرند، بعضی

دیگر کمدی‌های صمیم را خوب از کار در می‌آورند.

اگر هیچکاك، به‌نظر من، بردیگران برتری دارد از آنروست که کامل‌ترین فیلمساز محسوب می‌شود. او فقط در یك جنبه از سینما استاد نیست، بلکه در تمام جنبه‌ها تبحر و تخصص دارد، در هر تصویر، هرنما و هرصحنه چیره‌دست است، ساختمان سناریو را رهبری می‌کند، فیلمبرداری، مونتاژ و صدابرداری زیر نظارت او انجام می‌شود، در هر موردی افکار خلاقه ابراز می‌دارد و حتی همانطوریکه همگی خوب می‌دانیم در تبلیغات نیز استاد است.

هیچکاك چون برتمام عناصر آثارش کنترل کامل دارد و نشانهٔ تلقی و تصور شخصی خود را در تمام مراحل اثر بجا می‌گذارد، دارای یك سبك کاملاً مشخص است. وی بدون شك یکی از معدود فیلمسازان جهان است که به محض آن که فیلم شروع شد امضایش را می‌توان در اثر تشخیص داد.



فصل‌های دلهره‌انگیز به هیچ وجه یگانه نشانه‌های وجودی هیچکاك در آثارش نیست. سبك او را می‌توان حتی در صحنه گفتگوی بین دو شخصیت شناخت، با آن روش منحصر به فردی که وی تبادل نگاه بین این دونفر را از کار در می‌آورد، با آن فاصله و سکوتهایی که بین کلام اندو می‌گذارد، با حرکات ساده شده و حتی با کیفیت و اثر دراماتیك کادر تصویر. این باز یك هنر خاص هیچکاکی است که می‌تواند به تماشاگر برساند که یکی از طرفین گفتگو نسبت به دیگری امر و مسلط است، دیگری را دوست می‌دارد و یا به وی حسد می‌ورزد. هنر او، هنر ایجاد یك فضا و حالت دراماتیك بدون توسل به گفتگو و بالاخره هنر هدایت ما از یك احساس به احساسی دیگر، همگام با ریتم حساسیت عادی خود ماست.

اگر برای کار هیچکاك صفت کامل را به کار می‌بریم از آنروست که کار او را هم واجد تجسس می‌دانیم و هم واجد بدعت‌گذاری، هم دارای خاصیت مادی و ذاتی، و هم دارای جنبهٔ معنوی و تجریدی، هم درام حاد و هم آمیخته با لحن نهفتهٔ طنز. فیلم‌های او در عین حال تجارتی و تجربی است، به اندازه *بن‌هور*[18] ویلیام وایلر (Wyler)جهانی و عمومی و به اندازهٔ *آتشبازی‌ها*[19]ی کنت انگر (K.Anger)محرمانه و خصوصی.

روح[20] فیلمی بود که گروه‌های عظیمی از تماشاگران را در سراسر جهان به سوی خود کشید، ولی در عین حال فیلمی بود که با توحش و بی‌پردگی گستاخانه‌اش، از فیلم‌های ١٦ میلی‌متری جسورانه‌ای که فیلمسازان جوان پیشرو می‌سازند و هرگز هم اجازه نمایش نمی‌گیرد، به مراتب پیشی می‌جوید. بعضی از ماکت‌های *شمال از شمال غربی*[21] و بسیاری از حقه‌های سینمایی *پرندگان*[22] لحن غنایی آن سینمای تجربی را دارد که ییژی ترنکا[23] (Jiri Tranka)با عروسکهایش و نورمن مك‌لارن[24] (Mc Laren)با نقاشی مستقیم روی نوار فیلم در آثار چهار دقیقه‌ایش، ایجاد می‌کنند.

18. *Ben Hur*
19. *Fireworks*
20. *Psycho*

٢١. *North by Northwest*، این فیلم با نام *تعقیب خطرناك* در ایران به نمایش در آمد. ـ م.

22. *The Birds*

٢٣. ییژی ترنکا (١٩١٢ - ١٩٦٩)، فیلمساز چك، سازنده و یکی از برجسته‌ترین استادان در زمینهٔ فیلمهای عروسکی. ـ م.

٢٤. نورمن مك لارن(١٩١٤ - ١٩٨٧)، فیلمساز کانادایی. سازنده فیلمهای تجربی کوتاه، گاه در حیطهٔ نقاشی متحرك و گاه نقاشی مستقیم روی نوار فیلم و شیوه‌های مشابه دیگر. ـ م.

وقتیکه کارگردانی قصد ساختن یك فیلم وسترن را می‌کند ممکن است لزوماً به جان فورد نظر نداشته باشد، چونکه در زمینهٔ وسترن فیلم‌های خوب دیگری نیز بوسیلهٔ هوارد هاکس و رائول والش ساخته شده است. اما وقتی فیلمسازی دست به کار ساختن فیلم جنایی و دلهره‌انگیز می‌زند حتم داشته باشید، که در اعماق قلبش آرزو می‌کند که فیلمش به پای یکی از شاهکارهای هیچکاك برسد.

در سالهای اخیر آثار بی شماری به تقلید از *شمال از شمال غربی*، *سرگیجه*[25] و *روح* ساخته شده، خواه کسی به این نکته معترف باشد یا نباشد، شکی نیست که کار هیچکاك از سالها پیش سینمای جهان را تحت تاثیر خود داشته است.

این تاثیر آگاه یا ناخودآگاه، در پیروی از سبك یا موضوع، اغلب بجا و گاه نا بجا و غلط، در کار فیلمسازانی که روش کارشان با هم بسیار تفاوت داشته منعکس است.

ازاین جمله‌اند: هانری ورنوی (Verneuil) *موجی ازاسکناس*[26]، آلن‌رنه (Resnais)*موریل ـ جنگ تمام شده*[27]، فیلیپ دوبروکا (Broca)*مردی از ریو*[28]،اورسن ولز (Wells) *بیگانه*[29]، وینسنت مینلی (Minnelli) *جریان نهانی*[30]، هانری ژرژ کلوزو (Clouzot)*شیطان صفتان*[31]، جك‌لی تامسون (Lee - Thompson)*تنگهٔ وحشت*[32]، رنه کلمان (Clément) *زیر افتاب سوزان ـ روزها و ساعتها*[33]، مارك رابسون (Robson) *جایزه*[34]، ادوارد دمیتریك (Dmytryk)*سراب*[35]، رابرت وایز (Wise) *خانه‌ای در تلگراف هیل ـ خانه ارواح*[36]، تد تزلاف (Tetzlaff)*پنجره*[37]، رابرت آلدریچ (Aldrich)*بر «بی‌بی جین» چه گذشت؟*[38]، اکیرا کوروساوا (Kurosawa)*پست و بلند*[39]، ویلیام وایلر (Wyler) *کلکسیونر*[40]، اتوپره مینجر (Preminger) *بانی لیك گمشده*[41]، رومن پولانسکی (Polanski)*کراهت*[42]، کلود اوتان لارا (Autant - Lara) *قاتل*[43]، اینگمار برگمان (Bergman)*زندان*[44]، ویلیام کسل (Castle) *جنایی*[45]، کلود شابرول (Chabrol) *چشم شور ـ پسر عموها ـ ماری شانتال علیه دکتر «کا»*[46]، آلن رب‌گری‌یه (Robbe - Grillet)*زن جاودانی*[47]، پل پاویو (Paviot)*آدمك تصویر*[48]، ریچارد کوئین (Quine) *وقت ملاقات بیگانه‌ایم*[49]، آناتول لیتواك (Litvak)*پنج میل به نیمه شب*[50]، استانلی دانن (Donen)*معما ـ ارابسك*[51]، آندره دل وو (Delvaux)*مردسرتراشیده*[52]، فرانسواتروفو (Truffaut)*فارنهایت ۴۵۱*[53]....

از سری جیمزباند بگذریم که جز کاریکاتور زمخت تمام آثار هیچکاك و به خصوص *شمال از شمال غربی* چیزی نیست.[54]

در اینجا مسئلهٔ تحسین ابلهانه در بین نیست، و نیز نمی‌خواهیم بگوئیم که تمام آثار هیچکاك کامل و ایراد ناپذیر است. ولی چون کارهای او تاکنون به شدت دست‌کم گرفته شده است، حس می‌کنم وقت آن رسیده که به هیچکاك مقام رفیعی را که مستوجب آن است تفویض کنیم، فقط در این هنگام است که می‌توانیم به ارزیابی کار او بپردازیم.

منتقدان انگلیسی که هرگز باطناً هیچکاك را به خاطر ترك وطن

25. *Vertigo*
26. *Mélodie en Sous-sol*
27. *Muriel, La Guerre est Finie*
28. *L'Homme de Rio*
29. *The Stranger*
30. *Undercurrent*
31. *Les Diaboliques*
32. *Cape Fear*
33. *Plein Soleil, Le Jour et L'heure*
34. *The Prize*
35. *Mirage*
36. *House on Telegraph Hill, The Haunting*
37. *The Window*
38. *What Ever Happened to Baby Jane?*
39. *High and Low*
40. *The Collector*
41. *Bunny Lake Is Missing*
42. *Repulsion*
43. *Le Meurtrier*
44. *Fängelse*
45. *Homicidal*
46. *Les Cousins, L'Oeil du malin, Marie-chantal Contre Dr Ka*
47. *L'Immortelle*
48. *Portrait Robot*
49. *Strangers When We Meet*
50. *Five Miles to Midnight*
51. *Arabesque, Charade*
52. *The Man Who Had His Hair Cut Short*
53. *Fahrenheit 451*

۵۴. در سالهای اخیر فیلمساز کانادایی‌الاصل، برایان دی‌پالما (Brian de Palma)، داستان *سرگیجه* را با کمی دستکاری، باعنوان *وسوسه* فیلم کرد. آثار دیگر او *خواهران* و *کاری* نیز به گواهی منتقدین و تصدیق خودش از هیچکاك رنگ و تاثیر بسیاری گرفته است. ـ م.

اختیاری‌اش نبخشیده‌اند هنوز از شور و حرارت جوانانهٔ فیلم *خانم ناپدید می‌شود*[۵۵]، که سی‌سال پیش ساخته شده، حیرانند (و حق هم دارند). ولی آیا بیهوده نیست که انسان به پشت سر نگاه کند و دریغ چیزی را بخورد که لزوماً باید تسلیم گذشت زمان شود. هیچکاك جوان و پر شور *خانم ناپدیدمی‌شود*، محال بود که بتواند احساسات جیمز استوارت را درسرگیجه، در این بیانیهٔ پخته و غنایی رابطهٔ عشق و مرگ، آن چنان مجسم کند.

چارلز هایمن در مقاله‌ای مندرج در نشریهٔ *فیلم کوارترلی*(*Film Quarterly*)هیچکاك را یك «شوخ‌یدی» و یك «طعنه‌زن محیل سطح بالا» می‌خواند و از «خود پرستی او و سردی ملازم با این خودپرستی»، از «تمسخر بیرحمانه‌ای که تمسخر ملایمی نیست»یاد می‌کند. به نظر او هیچکاك نسبت به دنیا حس تحقیر خشونت‌آمیزی دارد، و استادی او به خصوص موقعی خوب آشکار می‌شود که بخواهد نظر مخربی را بیان کند.

آقای هایمن گرچه نکتهٔمهمی را مطرح می‌سازد ولی به‌نظر من وقتی که در صداقت هیچکاك و تلقی جدی او نسبت به زندگی شك می‌کند کاملاً به راه خطا می‌رود. یك فرد قوی ممکن است واقعاً و اصالتاً بدبین و هزل‌انگار باشد در حالی که طعنه برای افراد ضعیف صرفاً یك نقاب و سرپوش است. فن‌اشتروهایم طعنه را برای پوشاندن احساساتی بودن شدید خود بکار می‌برد. طعنه برای هیچکاك سرپوشی است که وی از آن برای نهفتن بدبینی خود استفاده می‌کند.

لوئی فردینان‌سلین افراد را به دو دسته تقسیم می‌کند: خود نماها و چشم‌چران‌ها. هیچکاك آشکارا به گروه دوم تعلق دارد. وی در زندگی شرکت نمی‌کندبلکه صرفاً به نظاره و تعمق در آن نشسته است. هوارد هاکز با ساختن فیلمی مثل *هاتاری*[۵۶] شور دوگانه‌اش را نسبت به شکار و سینما یك جا ارضا می‌کند. در زندگی هیچکاك فقط یك شور وجود دارد که به خوبی در پاسخ به ایرادی که از نظر اخلاقی به فیلم *پنجره روبه حیاط*[۵۷] گرفته بودند بیان می‌شود. می‌گوید: «هیچ‌چیز نمی‌توانست مرا از ساختن این فیلم باز دارد، چونکه عشق من به سینما از هر ملاحظه‌ای قوی‌تر است.»

شاید سینمای هیچکاك لزوماً تعالی‌بخش و اصلاح کننده نباشد ولی یقیناً موجب غنای ذهنی است، چون او با وضوح هراسناکی به تباهی کشاندن زیبایی و پاکی را بدست بشر مورد لعن قرار می‌دهد.

اگر در عصر اینگمار برگمان، این اصل را بپذیریم که سینما یك قالب هنری و برابر با ادبیات است، به گمان من هیچکاك را باید در ردیف (هر چند نیازی به ردیف‌بندی او نیست) هنرمندان رنج و تشویش نظیر کافکا، داستایوسکی و ادگار آلن‌پو قرار داد.

از این هنرمندان، با توجه به شکیات خودشان، نمی‌توان انتظار داشت به ما روش زندگی کردن را بیاموزند. وظیفهٔ آنها فقط اینست که ما را در رنج و تشویش‌هایی که آنان را می‌آزارد شریك کنند. آنها با این کار، آگاه یا ناخودآگاه، به ما کمك می‌کنند که خود را بهتر بشناسیم. که این هدف اساسی هر اثر هنری است.

55. *The Lady Vanishes*
56. *Hatari*
57. *Rear Window*

از اولین...*

...حین سفرهایی که برای نمایش فیلم‌هایم به امریکا می‌کردم تلقی بنده‌نوازانه و بزرگوارانهٔ منتقدان سینمایی امریکا در نوشته‌هایشان نسبت به آثار هیچکاک باعث هول و حیرت من می‌شد. در ۱۹۶۰ مجمع منتقدان سینمایی نیویورک جایزهٔ سالیانه خود را به فیلم *بن هور* ویلیام وایلر داد در حالی که به نظر من *شمال از شمال غربی* بیشتر شایستهٔ آن بود. در ۱۹۶۳ جایزهٔ اسکار بهترین اثرات تصویری برای دو سه جا که صحنهٔ قتل سزار روی صورت الیزابت تیلور چاپ شده بود به فیلم *کلئوپاترا* تعلق گرفت، در حالی که همان سال *پرندگان* هیچکاک روی پرده آمده بود.
یکی از منتقدان سینمایی امریکا به من گفت:

ـ شما *پنجرهٔ رو به حیاط* را از این جهت دوست دارید که ناحیهٔ گرینیچ‌ویلج راخوب نمی شناسید.
گفتم:

ـ *پنجرهٔ رو به حیاط* راجع به گرینیچ‌ویلج نیست، فیلمی است راجع به سینما و من سینما را می‌شناسم.

در همان موقع به فکرم رسید که هیچکاک، که نبوغش در تبلیغات جز سالوادور دالی رقیبی ندارد، در مصاحبه‌هایی که با او کرده‌اند خوب معرفی نشده است. این مصاحبه‌ها بیشتر جنبهٔ خود مسخره کردن را داشته است. به خود گفتم اگر هیچکاک برای اولین بار در زندگی به یك سلسله سؤال مفصل و کامل راجع به هنر و نحوهٔ فعالیتش در سینما جواب بدهد، کتابی که بدست می‌آید می‌تواند تصور جامعه روشنفکر امریکایی را نسبت به او به نحو خوب و مساعدی تغییر بدهد.

این ماجرا انگیزهٔ کتاب هیچکاك ـ تروفو است.

این کتاب که همکار من هلن اسکات از همان مراحل اولیه به سرعت ترجمه‌اش کرد، در کتاب فروشی‌ها با استقبال بسیاری روبرو شده و تابحال در چاپ جیبی چهل‌هزار نسخه از آن به فروش رفته است. ناشر امریکایی کتاب، سایمون و شوستر که هر ساله آنرا از نو پخش می‌کند در هر سمینار چندین جلد به مدارس سینمایی می‌فرستد.

طی این دهسال هیچکاك عاقبت اسکار گرفته است، اسکاری که به خاطر مجموعه آثارش به او تعلق گرفت. سال گذشته ضیافت سالیانهٔ کانون فیلم مرکز لینکلن به او اختصاص یافت و ما طی این مراسم توانستیم یکشبه بیش از یکصد قسمت منتخب از آثار او، تمام فصلها و قسمتهای متمایزش را، که زیر عناوین مختلفی مثل صحنه‌های تعقیب، صحنه‌های رمانتیك، صحنه‌های قتل، صحنه‌های دلهره‌انگیز، صحنه‌های اوج ماجرا و غیره دسته‌بندی شده بود ببینیم. هریك از این قسمت‌ها یك مقدمه داشت که توسط یکی از زیباترین بازیگران هیچکاك مثل گریس‌کلی، جون فونتین، ترزا رایت و جنت‌لی بازگو می‌شد. آن شب وقتی که این صحنه‌های کوتاه را (تکه‌های جدا شده از متن اصلی فیلم که به مناسبت برنامه آن شب سرهم شده بود) باز می‌دیدم صداقت متقارن با خشونت کار هیچکاك تکانم داد. من این فیلم‌ها را خوب می‌شناختم. با

* این مطلب توسط فرانسواتروفو به عنوان مقدمه‌ای بر چاپ جدید کتاب، که در بهار سال ۱۹۷۶ در فرانسه به وسیلهٔ مؤسسهٔ سگر (Segher) منتشر شد، نوشته شده است. کتاب حاضر در بسیاری از مدارس سینمایی سراسر دنیا جزء متون ضروری مطالعهٔ رشته‌های مختلف سینما درآمده است. ـ م.

وجود این آنچه می‌دیدم زیر ورویم کرد.

کار هیچکاک در سینما بیش از هر سینماگر دیگری دوام خواهد اورد زیرا که هریك از آثار او با چنان دقتی ساخته شده که می‌تواند با جذاب‌ترین آثار امروز سینما و تلویزیون رقابت کند. حتی کسانی که خود را سینمادوست نمی‌دانند نیز چندتایی از فیلم‌های هیچکاك را به خاطر مکرر دیدن از حفظ هستند.

هیچکاك هرگز در بند این نبود که بفهمد (چه رسد به اینکه بفهماند) که فیلم‌هایش دقیقاً چه می‌خواهد بگوید. اما سینماگر دیگری وجود ندارد که چون او سلسله مراتب لازم برای تفهیم مکانیزم قصه‌هایی را که او برای گفتن به خود برگزیده (تا در عین حال برای ما بازگو کند) بشناسد.

وقتی که خیال تهیهٔ کتاب حاضر را داشتم قصدم این بود که متقاعد کنم. امروز وضع فرق کرده است،گرچه من هنوز با همان بی‌صبری و اشتیاقی که بیست‌سال پیش برای دیدن *پنجرهٔ رو به حیاط* داشتم تماشای *توطئهٔ خانوادگی* را انتظار می‌کشم. در واقع امروز دیگر کسی نمانده که لازم باشد در مورد هیچکاك متقاعد شود. منتقدانی که در رسیدن به او و شناخت او تعلل کرده‌اند، عقب مانده‌اند. زمان به نفع او کار کرده است. هیچکاك عاقبت پیروز شده است.

١



فرانسوا تروفو: آقای هیچکاک، شما سیزدهم اوت ۱۸۹۹ در لندن به دنیا آمده‌اید. از کودکی شما تنها چیزی که می‌دانیم ماجرای «کلانتری» است. این قضیه حقیقت دارد؟

آلفرد هیچکاک: بله، آن موقع گمانم چهار یا پنج سالم بود. پدرم مرا با یادداشتی به کلانتری فرستاد. رئیس کلانتری یادداشت را خواند و مرا هفت، هشت دقیقه در یك سلول زندانی کرد. موقعی که این کار را می کرد گفت: «اینست عاقبت کار بچه‌های شیطان.»

تروفو: شما چه کار خلافی کرده بودید؟

هیچکاک: خدا می‌داند. پدرم همیشه به من می‌گفت: «برهٔ سفید پاکیزهٔ من». نمی‌دانم چه خطایی از من سرزده بود.

تروفو: پس پدرتان باید مرد سختگیری بوده باشد.

هیچکاک: می‌شود گفت که آدم عصبی‌مزاجی بود. راجع به کودکیم دیگر چه می‌توانم بگویم؟ خانواده‌ام به تئاتر علاقه داشت. فکر می‌کنم باید جمع کوچك غیر عادی و غریبی بوده باشیم. به هر جهت مرا به قول معروف بچهٔ معقول و سر براهی می‌دانستند. در محافل خانوادگی معمولاً یك گوشه می‌نشستم و یك کلمه حرف نمی‌زدم. بیشتر اهل نگاه کردن و تماشا بودم. امروزش هم همینطور. در تمام زندگی، ادم «دیگرگرا» و مجلس‌آرایی نبوده‌ام. همیشه تنها بودم. هیچوقت یادم نیست که همبازی‌ای داشته باشم. همیشه تنها بازی می‌کردم و بازی‌هایم را خودم اختراع می‌کردم.

هنوز خیلی کم سن وسال بودم که مرا به مدرسه سنت ایگناتیوس (St Ignatius) که یك مدرسه یسوعی در لندن بود سپردند. خانواده من کاتولیك بود، که این خودش در لندن غرابتی است. فکر می‌کنم حین تحصیل در این مدرسه بود که در من یك حس شدید ترس بوجود آمد: ترس اخلاقی، ترس از آلوده شدن به بدی و ناپاکی. همیشه سعی داشتم از گناه و بدی پرهیز کنم، شاید به دلیل ترس جسمی، چونکه از تنبیه بدنی به شدت وحشت داشتم. در آن موقع برای مجازات از عصایی که از لاستیك بسیار سفت ساخته شده بود استفاده می‌کردند. فکر می‌کنم در



مدرسهٔ یسوعیها هنوز هم این عصا را به کار می‌برند. باید بگویم تنبیه بدنی سرسری انجام نمی‌شد و صورت یك جور اجرای حکم محکمه را داشت. به شاگرد می‌گفتند وقتی که کلاس تمام شد برود و پدر روحانی را ببیند. پدر روحانی خیلی جدی اسم شاگرد و مجازاتی را که باید در موردش اجرا می‌شد در دفتری ثبت می‌کرد بعد شاگرد باید تمام روز را در انتظار اجرای مجازات به سر می‌برد.

تروفو: شنیده‌ایم که شما در مدرسه شاگرد متوسطی بودید و فقط در جغرافی نمره‌های خوب می‌گرفتید.

هیچکاك: من معمولاً شاگرد چهارم یا پنجم بودم، هیچوقت شاگرد اول نشدم. یکی دوبار شاگرد دوم شدم، ولی معمولاً شاگرد چهارم و پنجم بودم. می‌گفتند شاگرد سر به‌هوایی هستم.

تروفو: گویا در همان موقع گفته بودید که آرزو دارید در بزرگی مهندس شوید.

هیچکاك: گاهی از بچه‌ها می‌پرسند وقتی بزرگ شوید خیال دارید چکاره شوید. در مورد خودم باید بگویم که هرگز نگفتم می‌خواهم پلیس شوم. یك‌بار که دراین مورد ازمن سؤال شد، گفتم می‌خواهم مهندس شوم وپدر و مادرم حرفم را جدی گرفتند و مرا به یك مدرسه تخصصی فرستادند، مدرسهٔ مهندسی و دریانوردی. در آنجا مکانیك، برق، اکوستیك و دریانوردی می‌خواندیم.

تروفو: پس در واقع تمایلات علمی داشتید؟

هیچکاك: شاید، به هرجهت یك مقدار معلومات عملی به دردخور از مهندسی تئوری و قوانین نیرو، حرکت و الکتریسیته علمی و عملی بدست آوردم. بعد چون برای گذران زندگی مجبور بودم کار کنم در شرکت تلگراف هنلی (Henley) کار گرفتم. در همان موقع در دانشگاه لندن دورهٔ نقاشی را می‌دیدم. در شرکت هنلی متخصص کابل‌های برق شدم. نوزده سالم بود که به مقام ممیز فنی رسیدم.

تروفو: آن روزها به سینما علاقه‌ای هم داشتید؟

هیچکاك: بله، چند سال می‌شد که به سینما علاقه پیدا کرده بودم. نسبت به سینما و تئاتر خیلی کنجکاوی داشتم و اغلب به تنهایی درشب افتتاح برنامه‌های سینماها و تئاترها شرکت می‌کردم. از سن شانزده سالگی نشریات سینمایی را می‌خواندم، نه نشریات سبکی که شرح حال هنرپیشه‌ها را منتشر می‌کنند، نشریات حرفه‌ای و بازرگانی را. ضمناً چون داشتم نقاشی می‌خواندم در شرکت هنلی مرا به قسمت تبلیغات منتقل کردند. در آنجا فرصت داشتم که طراحی کنم.

تروفو: چه چیزهایی می‌کشیدید؟

هیچکاك: طرح تبلیغ کادرهای برق را. این اولین قدم به سوی سینما بود، که به‌من کمك کرد در خط سینما بیفتم.

تروفو: بعضی از فیلم‌های بخصوص را که در آن زمان نظرتان را جلب کرده بود بیاد دارید؟

هیچکاك: گرچه تئاتر زیاد می‌رفتم ولی سینما را بیشتر دوست داشتم و بخصوص فیلم‌های امریکایی را به فیلم‌های انگلیسی ترجیح می‌دادم.

فیلم‌های چاپلین، گریفیث، فیلم‌های محصول کمپانی پارامونت فیموس پلی‌یرز (Paramount Famous Players)،فیلم‌های باستر کیتون (Buster Keaton)، داگلاس فربنکس(D.Fairbanks)، مری پیکفورد (M.Pickford)، هم چنین فیلم‌های آلمانی محصول دکلا ـ بیوسکوپ را می‌دیدم. این کمپانی قبل از اوفا (U.F.A.)فعالیت داشت و مورنا فیلم‌هایش را برای آن می‌ساخت.

تروفو: یك فیلم را که در شما اثر بخصوص گذاشته باشد می‌توانید نام ببرید؟

هیچکاك: یکی از معروفترین فیلم‌های دکلا ـ بیوسکوپ، *مرگ خسته*[1] بود.

تروفو: اثر فریتس لانگ (F.Lang)نیست؟ اسم انگلیسی‌اش گویا *تقدیر*[2] باشد.

هیچکاك: گمانم همینطور است. یادم است که هنرپیشهٔ اولش برنارد گوتزکه (B.Goetzke)بود.

تروفو: فیلم‌های مورنا رادوست داشتید؟

هیچکاك: بله، ولی فیلم‌های او را بعدها نشان می‌دادند، حدود سالهای ۱۹۲۳ و ۱۹۲٤.

تروفو: در سال ۱۹۲۰ چه فیلم‌هایی را نشان می‌دادند؟

هیچکاك: فیلمی به اسم *مسیوپرنس*[3] را یادم هست. در انگلیس اسمش را *بلهوس*[4] گذاشته بودند.

تروفو: از شما نقل است که گفته‌اید: «مثل تمام کارگردانها من هم تحت تأثیر گریفیث بودم.»

هیچکاك: به خصوص فیلم *تعصب*[5] و *پیدایش یك ملت*[6] را در خاطر دارم.

تروفو: چطور شد که از شرکت هنلی به یك شرکت فیلمسازی راه پیدا کردید؟

هیچکاك: در یك نشریه تجارتی خواندم که شرکت فیلمسازی امریکایی پارامونت فیموس پلی‌یرز ـ لاسکی می‌خواهد شعبه‌ای در ایسلینگتون لندن باز کند. می‌خواستند در آنجا استودیویی بنا کنند و برنامه تهیهٔ فیلم‌هایشان را هم اعلام کرده بودند. از جمله فیلمی که قرار بود از روی کتاب به‌خصوصی بسازند، اسم کتاب الان یادم نیست. من آن کتاب را خواندم و چند طرح برای مصور کردن نوشته‌های فیلم تهیه کردم.

تروفو: منظورتان از نوشته‌های فیلم همان تابلوهایی است که وسط فیلم‌ها می‌آمد و در واقع نمودار گفتگوی فیلم‌های صامت بود؟

هیچکاك: درست است. در آن زمان این نوشته‌ها مصور بود. در هر تابلو عنوان واقعه، حرفها، و یك تصویر کوچك نقاشی وجود داشت. معروفترین این عناوین عبارت «سپیده‌دم فرا رسید» و «صبح روزبعد» بود. به هر حال، اگر در نوشته‌ای داشتیم که «جرج زندگی بی‌ملاحظه‌ای در پیش گرفته بود و عمر خود را تلف می‌کرد»، من زیر نوشته یك شمع می‌کشیدم که داشت از هر دو طرف می‌سوخت. می‌بینید که خیلی ابتدایی بود.

تروفو: پس شما پیشقدم شدید و کارتان را به شرکت فیموس پلی‌یرز عرضه کردید؟

1. *Der Müde Tod*
2. *Destiny*
3. *Monsieur Prince*
4. *Whiffles*
5. *Intolerance*
6. *The Birth of a Nation*

هیچکاك: بله، من طرح‌هایم را ارائه دادم و آنها مرا فوراً سر کار گذاشتند. بعداً به مقام سرپرستی قسمت طراحی نوشته‌های فیلم رسیدم و از آنجا به قسمت تدوین منتقل شدم. رئیس قسمت تدوین دو نویسندهٔ امریکایی زیر دست خود داشت و موقعی که فیلم تمام می‌شد این رئیس نوشته‌ها را تهیه می‌کرد و یا در نوشته‌هایی که در اصل سناریو بود دست می‌برد. در آن روزها می‌شد با نوشتن عناوین داستانی و گفتگوها به کلی معنی و مفهوم یك سناریو را عوض کرد.

تروفو: چطور؟

هیچکاك: هنرپیشه دهانش را تکان می‌داد و نوشته‌ای که بعد ظاهر می‌شد حکم حرفهای او را داشت، به این ترتیب هر حرفی را می‌شد در دهان هنرپیشه گذاشت. چه بسیار فیلم‌های مزخرفی که با این تدبیر نجات پیدا کردند. مثلاً اگر یك فیلم درام مزخرف از کار در آمده بود در تمام طول فیلم نوشته‌های خنده‌دار می‌گنجاندند و فیلم با استقبال مردم روبرو می‌شد چون جنبهٔ مسخره و هجویه پیدا می‌کرد. آدم با فیلم همه کار می‌توانست بکند. می‌شد اول فیلم را برداشت و گذاشت در آخر. همه کار می‌شد کرد.

تروفو: کار در استودیو به شما فرصتی داد تا با فیلمسازی از نزدیك آشنا شوید؟

هیچکاك: بله. ضمن کار با چند نویسندهٔ امریکایی آشنا شدم و سناریونویسی را از آنها یاد گرفتم. بعضی وقت‌ها که به یك صحنهٔ اضافی احتیاجی بود ـ نه صحنه‌ای که حرکت داشته باشد ـ می‌گذاشتند که من آنرا بگیرم. به هر جهت، فیلم‌هایی که این کمپانی در انگلیس می‌ساخت در امریکا موفقیتی به دست نیاورد و کمپانی تبدیل به استودیویی شد که فیلمسازان انگلیسی برای تهیه فیلم اجاره‌اش می‌کردند.

در این ایام من رمانی را در یك مجله خواندم و صرفاً به صورت یك جور تمرین، سناریویی براساس آن نوشتم. می‌دانستم که حق تهیهٔ فیلم از روی این داستان در اختیار یك شرکت امریکایی است ولی به هر حال سناریو را نوشتم چونکه فقط جنبهٔ تمرین داشت.

وقتی که استودیوهای ایسلینگتون در اختیار کمپانی‌های انگلیسی قرار گرفت من برای کار نزد آنها رفتم و شغلی به عنوان دستیار کارگردان به دست آوردم.

تروفو: نزد مایکل بالکن (M.Balcon)؟

هیچکاك: نه، هنوز نه. پیش از آن در فیلمی به اسم *همیشه به‌همسرتان بگویید*[7]، کار کرده بودم که در آن سیمور هیکس(S.Hicks)بازی می‌کرد که هنرپیشهٔ بسیار معروفی بود. یك روز او با کارگردان حرفش شد و به من گفت: «بیا فیلم را با هم تمام کنیم.» من هم کمکش کردم و دوتایی فیلم را به پایان رساندیم.

در این بین شرکتی که به‌وسیلهٔ مایکل بالکن تشکیل شده بود استودیو را اجاره کرد و من در دستگاه او کارگردان شدم. این شرکت را، بالکن با ویکتور ساویل (V.Saville) و جان فریدمن (J.Freedman)به راه انداخته بود. آنها حقوق تهیهٔ فیلمی از روی نمایشنامهٔ *زن به زن*[8] را خریدند. بعد گفتند: احتیاج به سناریو داریم. من گفتم: بگذارید سناریو را

7. *Always Tell Your Wife*
8. *Woman to Woman*

من بنویسم. گفتند: تو؟ تا حالا چکار کرده‌ای؟ گفتم: الان نشانتان می‌دهم. رفتم و سناریویی را که به‌عنوان تمرین نوشته بودم آوردم. سناریو آنها را طوری تحت تأثیر قرار داد که کار نوشتن این سناریوی جدید را به من سپردند. این در سال ۱۹۲۲ بود.

تروفو: پس شما در آن موقع بیست‌وسه‌سال داشتید. پیش از آن فیلم کوتاهی به اسم *شمارهٔ سیزده*[9] را کارگردانی نکرده بودید؟

هیچکاك: این یك فیلم بیست دقیقه‌ای بود که هرگز به آخر نرسید.

تروفو: مستند بود؟

هیچکاك: نه. در استودیوی ما زنی بود که قبلاً با چاپلین کار کرده بود. آن روزها هرکس با چاپلین کار کرده بود اعتبار داشت. این زن داستانی نوشته بود. ما هم کمی پول گیر آوردیم. فیلم جالبی شد. در همین موقع‌ها هم امریکایی‌ها استودیوی خود را تعطیل کردند.

تروفو: من هرگز فیلم *زن به زن* راندیده‌ام. حتی داستانش را هم نمی‌دانم.

هیچکاك: همان طور که گفتید من آن موقع بیست و سه سالم بود، در عمرم با دختری بیرون نرفته بودم، لبم به مشروب نرسیده بود. داستان از نمایشنامه‌ای گرفته شده بود که آن زمان در لندن موفقیت زیادی داشت. ماجرای یك افسر انگلیسی بود که در جنگ جهانی اول شرکت داشت. این مرد برای گذراندن مرخصی به پاریس می‌رود و در آنجا با رقاصه‌ای سرو سرّی پیدا می‌کند. بعد به جبهه بر می‌گردد و در اثر انفجار یك گلوله توپ حافظهٔ خود را از دست می‌دهد. بعد از مدتی به انگلستان می‌رود و با یك زن متشخص ازدواج می‌کند. آن وقت سر وکلهٔ رقاصه پیدا می‌شود. مبارزه... داستان با مرگ رقاصه به پایان می‌رسد.

تروفو: گویا گریهام کاتز این فیلم را کارگردانی کرده بود. شما کار اقتباس و نوشتن گفتگوها را انجام داده و ضمناً دستیار کارگردان هم بوده‌اید. درست است؟

هیچکاك: بیش از اینها. دوست من که مقام طراح دکور را داشت نتوانست در این فیلم کار کند و من داوطلب شدم که کار طراحی دکور را انجام بدهم. همهٔ این کارها را کردم. ضمن اینکه در تهیهٔ فیلم هم دست داشتم. همسر آینده‌ام آلما ره ویل متصدی مونتاژ و در عین حال منشی صحنه بود. در آن روزگار کار مونتاژ و منشی‌گری صحنه را یك نفر انجام می‌داد. امروزه منشی صحنه یك‌پا حسابدارست. موقع کار در این فیلم بود که من با همسرم آشنا شدم.

این وظایف متعدد را من در چند فیلم دیگر هم انجام دادم. فیلم‌های بعدی‌ام در این زمینه، *سایهٔ سفید*[10]، *ماجرای پُر احساس*[11]، *رذل*[12] و *سقوط زن پرهیزکار*[13] بود.

تروفو: الان این فیلمها همه در نظرتان یکی است یا بین آنها فیلمی هست که بر بقیه ترجیح بدهید؟

هیچکاك: *زن به زن* از همه بهتر و موفق‌تر بود. وقتی که *سقوط زن پرهیزکار* را می‌ساختیم کارگردان دوست دخترش را هم با خود آورده بود. برای فیلمبرداری به ونیز رفتیم. تهیهٔ فیلم خیلی خرج برداشت. دوست



شمارهٔ سیزده: فیلمی که هرگز به آخر نرسید.

9. *Number Thirteen*
10. *The White Shadow*
11. *The Passionate Adventure*
12. *The Blackguard*
13. *The Prude's Fall*

دختر کارگردان ظاهراً از هیچ کدام از محل‌هایی که برای فیلمبرداری در نظر گرفته بودیم خوشش نیامده بود، در نتیجه بدون اینکه حتی یك کادر فیلم بگیریم به استودیو برگشتیم. وقتی که فیلم تمام شد کارگردان به تهیه کننده گفت که دیگر به وجود من احتیاجی ندارد. من بو برده بودم که یك حقه‌ای در کار است.

تروفو: ساختن این فیلم‌ها چقدر طول می‌کشید؟

هیچکاك: هرکدام حدود شش هفته.

تروفو: فکر می‌کنم آن روزها معیار سنجش استعداد کارگردان این بود که او در فیلم تا چه حد کم نوشته به کار می‌برد.

هیچکاك: کاملاً درست است.

تروفو: با وجود این گویا خیلی از سناریوها از روی نمایشنامه‌های تئاتری اقتباس می‌شد.

هیچکاك: من فیلم صامتی ساختم به اسم *همسر دهقان*[14] که اصلش یك نمایشنامهٔ پر گفتگو بود. ولی ما سعی کردیم حتی‌المقدور نوشته در فیلم کم بیاوریم و از بیان تصویری استفاده کنیم. گمانم تنها فیلم صامتی که در آن نوشته‌ای ظاهر نمی‌شد *آخرین خنده*[15] با شرکت امیل یانینگس (E.Jannings)بود.

تروفو: فیلم فوق‌العاده‌ایست. یکی از بهترین آثار مورنا است.

هیچکاك: موقعی که من در استودیوهای اوفای آلمان کار می‌کردم این فیلم را داشتند می‌ساختند. در این فیلم مورنا سعی کرده بود با آوردن یك‌جور اسپرانتو، یك زبان بین‌المللی در فیلم بگنجاند. تمام تابلوهای خیابان‌ها و مغازه‌ها به این زبان بود.

تروفو: بعضی از تابلوهای خانهٔ امیل‌یانینگس به‌آلمانی بود ولی تابلوهای گراندهتل را به این زبان اسپرانتو نوشته بودند. فکر می‌کنم در آن موقع توجه شما به جنبه‌های فنی فیلمسازی مرتب بیشتر می‌شد، مطالعه می‌کردید که...

هیچکاك: من کاملاً متوجه برتری فیلمبرداری فیلم‌های امریکایی نسبت به فیلم‌های انگلیسی بودم . در هجده سالگی بطور تفننی در عکاسی مطالعه می‌کردم. مثلاً فهمیده بودم که امریکایی‌ها همیشه با به کار بردن نورپشت‌سر، موضوع را از زمینهٔ پشتی جدا می‌کنند، حال آن که در فیلم‌های انگلیسی موضوع با زمینهٔ پشت سر یکی می‌شد و برجستگی و تفکیکی نداشت.

تروفو: این ماجرا ما را به‌سال ۱۹۲۷ بر می‌گرداند. بعد از تمام شدن فیلم *سقوط زن پرهیزکار* کارگردان گفته بود که دیگر مایل نیست شما دستیارش باشید. در همین موقع بود که مایکل بالکن پیشنهاد کرد شما کارگردانی کنید.

هیچکاك: بالکن گفت: «دوست داری خودت کارگردانی کنی؟». گفتم: «تا به حال فکرش را نکرده بودم.» و واقعاً هم فکرش را نکرده بودم. از همان کار نوشتن سناریو و طراحی دکور خوشحال بودم و خودم را به‌عنوان کارگردان مجسم نکرده بودم.

به هرحال بالکن گفت که قرارست انگلیس و آلمان یك فیلم مشترك



زن به زن: دکور توسط هیچکاك طراحی شده است.

14. *The Farmer's Wife*

۱۵. *The Last Laugh*، این فیلم در اصل آلمانی و به نام *Der Letzte Mann* (پست‌ترین مرد) مشهور است. ـ م.

بسازند. اینطوری بود که من روانهٔ مونیخ شدم. همسرم آلما قرار بود دستیارم باشد. در آن موقع ما هنوز با یکدیگر ازدواج نکرده بودیم.

تروفو: فیلم مورد اشارهٔ شما *باغ لذت*[16] بود، بر اساس رمانی از الیور سندیس. آنقدر که یادم است حادثه زیاد داشت.

هیچکاک: از آن درام‌های احساساتی بود، ولی چند صحنه حالت هم داشت. دلم می‌خواهد جریان پشت پرده این فیلم را برایتان تعریف کنم.ضمناً بگویم که چون این اولین فیلمم بود طبیعی است که کمی حس درام‌پردازی داشته باشم.

خوب، ساعت بیست دقیقه به هشت، شنبه شب در ایستگاه مونیخ هستم، آماده حرکت به ایتالیا برای فیلمبرداری صحنه‌های خارجی. در حین انتظار به خودم می‌گویم: «این اولین فیلم توست.» امروز وقتی که برای فیلمبرداری به خارج از استودیو می‌روم یك گروه صدوچهل نفری همراه دارم، ولی در آن موقع گروه ما فقط تشکیل می‌شد از مایلز مندر هنرپیشهٔ مرد اول، بارون وینتی میلیا فیلمبردار و دختر جوانی که قرار بود نقش یك بومی را بازی کند که بعدها در آب غرق می‌شد. یك فیلمبردار خبری هم همراهمان بود چون خیال داشتیم در بندر جنوا از صحنهٔ حرکت کشتی فیلم بگیریم و می‌خواستیم یك دوربین در ساحل بگذاریم و یك دوربین در کشتی.

صحنهٔ بعدی را باید در سان رمو می‌گرفتیم. در این صحنه قرار بود دخترك بومی آنقدر در دریا جلو برود که آب از سرش بگذرد و غرق شود. بعد مرد بدجنس داستان جلو می‌رفت و سر او را زیر آب نگاه می‌داشت که مطمئن شود دخترك مرده است. بعد جسد او را از آب بیرون می‌کشید و به ساحل می‌آورد و می‌گفت: «هرچه کردم نتوانستم نجاتش بدهم.»

صحنه‌های بعدی در حوالی دریاچهٔ کومو در هتل ویلا دسته(Villa d'Este) می‌گذشت: ماه عسل، صحنه‌های زیبای دریاچه، وغیره.

آن شب با همسر آینده‌ام در ایستگاه قطار مونیخ ایستاده‌ایم و داریم صحبت می‌کنیم. او قرار نیست با ما بیاید، کارش اینست که(بیست و چهار سال دارد، قدش هم اینقدر بیشتر نیست.)، بله، کارش اینست که به تنهایی برود به بندر شربورگ در فرانسه و هنرپیشهٔ اصلی زن فیلم را که قرار بود از هالیوود بیاید بردارد و باخودش بیاورد. این خانم هنرپیشه که از معروفترین ستارگان زمان خودش به حساب می‌آمد اسمش ویرجینیا والی (V.Valli) بود. نامزد من باید این زن را برمیداشت، می‌برد به پاریس، برایش چند دست لباس می‌خرید و بعد با هم می‌آمدند به هتل ویلا دسته پیش ما. همین.

قطار ساعت هشت حرکت می‌کرد. الان دو دقیقه به هشت است. آقای هنرپیشهٔ اول ناگهان می‌گوید: «یا پیغمبر. دیدی چه شد؟ کیف لوازم آرایشم را توی تاکسی جا گذاشتم.» این را گفت و پا به دو گذاشت.

من فقط توانستم پشت سرش داد بکشم: «در جنوا ما در هتل بریستول هستیم. با ترن فردا شب خودت را برسان که سه‌شنبه فیلمبرداری را شروع می‌کنیم.» یادتان باشد که الان شنبه شب است و ما یکشنبه صبح می‌رسیم به جنوا که کارها را برای فیلمبرداری جور کنیم.

16. *The Pleasure Garden*

ساعت هشت است، ترن هنوز راه نیفتاده. چند دقیقه می‌گذرد. هشت و ده دقیقه. ترن شروع به حرکت می‌کند. ناگهان جلوی در ورودی محوطهٔ ایستگاه غوغا به پا می‌شود. مایلز مندر از راه می‌رسد، با یك جست از روی نرده‌ها می‌پرد و در حالی که سه تا مامور ایستگاه در تعقیبش هستند به طرف قطار می‌رود. آقا کیف لوازم آرایش را پیدا کرده و برگشته. خلاصه در آخرین لحظه خود را به قطار می‌رساند و سوار می‌شود.

اولین قسمت درام را به این ترتیب پشت سر می‌گذاریم، ولی هنوز اول کار است.

قطار به راه افتاده. هیچکس را نداریم که به حساب مخارج رسیدگی کند، در نتیجه من خودم این کار را به عهده می‌گیرم. حسابداری مهم‌تر از کارگردانی است. من از بابت پول، فوق‌العاده نگرانم. واگن‌های تختخواب‌دار گرفته‌ایم. به مرز اتریش وایتالیا که می‌رسیم فیلمبردارم می‌گوید: «خیلی احتیاط کن، نباید بگوئیم دوربین فیلمبرداری همراه داریم، وگرنه از عدسی دوربین گمرك می‌گیرند.»

می‌پرسم: «منظورت چیست؟»

می‌گوید: «کمپانی تهیه کننده گفته که دوربین فیلمبرداری را باید قاچاقی از مرز رد کنیم.»

از او می‌پرسم: «دوربین کجاست؟» جواب می‌دهد: «زیر پای خودت است.»

می‌دانید که من همیشه از پلیس وحشت داشته‌ام. با شنیدن این خبر عرق سرد تمام بدنم را می‌پوشاند. بعد معلوم می‌شود ده‌هزار فوت فیلم خامی را هم که همراه داریم باید قاچاقی رد کنیم.

مامورین گمرك وارد کوپه می‌شوند. یك لحظهٔ فوق‌العاده دلهره‌آور. دوربین را گیر نمی‌آورند ولی فیلم خام را پیدا می‌کنند و چون نگفته‌ایم فیلم همراه داریم آن را ضبط می‌کنند.

صبح روز بعد به جنوا می‌رسیم، بدون فیلم خام. تمام روز را این در و آن در می‌زنیم که فیلم خام بخریم. صبح دوشنبه تصمیم می‌گیریم که فیلمبردار خبری را به میلان بفرستیم که از مؤسسهٔ کداك فیلم خام بخرد. در تمام این مدت من مشغول حسابداری هستم، تبدیل لیر به مارك و مارك به پوند. یك کار فوق‌العاده گیج کننده.

فیلمبردار ظهر بر می‌گردد. به اندازه بیست پوند فیلم خام خریده و با خودش آورده. بعد معلوم می‌شود که ده‌هزار فوتِ فیلم خامی که گمرکچی‌ها ضبط کرده بودند رسیده و باید گمرکش را بدهیم و تحویل بگیریم. بیست پوند پول را بیهوده هدر داده‌ایم. بیست پوند آن روزها خیلی پول بود. با باقی‌ماندهٔ پول به زحمت می‌شد مخارج فیلمبرداری را جور کرد.

روز سه شنبه قرارست کشتی ظهر از بندر حرکت کند. کشتی بزرگی است که به مقصد امریکای جنوبی می‌رود. باید یك یدك‌کش کرایه کنیم که از بندر خارج شویم. ده پوند کرایه یدك‌کش می‌شود. اوضاع بالاخره جور می‌شود، اما ساعت ده ونیم که من کیف بغلی‌ام را در می‌آورم که به متصدی یدك‌کش انعام بدهم می‌بینم کیف خالیست. حتی یك سکه پول

سیاه هم ندارم.

ده هزار لیر دودشده و به هوا رفته. سراسیمه به هتل برمی‌گردیم، زیر تخت، توی گنجه‌ها، همه جا را می‌گردم، اثری از پول نیست. می‌روم به پلیس خبر بدهم که وقتی خواب بوده‌ام یك نفر وارد اتاق شده و پولم را دزدیده است. فکر می‌کنم چقدر شانس آورده‌ام که موقع دزدی بیدار نشده‌ام وگرنه ممکن بود حریف با کارد حسابم را برسد.

فلاکت غریبی است ولی کار باید ادامه پیدا کند. در هیجان کارگردانی نخستین فیلم، قضیهٔ گمشدن پول را هر طور هست فراموش می‌کنم.

فیلمبرداری که تمام می‌شود باز غم دنیا تمام وجودم را می‌گیرد. ده پوند از فیلمبردار و پانزده پوند از هنرپیشه اول قرض می‌کنم. چون این پول کفاف احتیاجات ما را نمی‌دهد به لندن تلگراف می‌زنم و می‌گویم از بابت دستمزدم مقداری به من مساعده بدهند. یك نامه هم برای کمپانی آلمانی می‌فرستم، به این مضمون که باز هم به پول احتیاج دارم، ولی جرئت نمی‌کنم نامه را بفرستم چون ممکن است بپرسند: هنوز هیچ‌طوری نشده از کجا می‌دانی که پولی که داری کافی نیست. در نتیجه فقط تلگراف لندن را می‌فرستم.

بر می‌گردیم به هتل بریستول که ناهار بخوریم و به سان رمو برویم. می‌بینم که فیلمبردارم با ستارهٔ آلمانی که قرارست رل دخترك بومی را بازی کند (همان دختری که باید در دریا غرق می‌شد) و فیلمبردار خبری که کارش را تمام کرده بود و می‌خواست به مونیخ برگردد ایستاده و گرم گفتگو هستند. جلو می‌روم و می‌پرسم:

ـ چیزی شده؟

می‌گویند: بله، دخترك نمی‌تواند وارد آب شود.

می‌پرسم: یعنی چه؟ برای چه نمی‌تواند وارد آب شود؟

ـخوب دیگر، نمی‌تواند.

با حیرت می‌پرسم:

ـ هیچ نمی‌فهمم. آخر برای چه؟

این دوتا فیلمبردار، وسط خیابان و رفت و آمد مردم جریان عادت ماهانه زنان را برای من تشریح می‌کنند. در عمرم چنین چیزی را نشنیده‌ام. با شرح و بسط تمام قضیه را تعریف می‌کنند و من با دقت هر چه تمامتر گوش می‌دهم. حرفشان که تمام می‌شود تازه اول دلخوری من است، به فکر پولی می‌افتم که خرج آوردن دخترك شده. این همه مارك و لیر که به هدر رفته است. با عصبانیت می‌گویم:

ـ نمی‌شد این قضیه را سه روز پیش در مونیخ به ما می‌گفت؟

به هرحال دختر آلمانی را با فیلمبردار خبری روانه می‌کنیم و خودمان عازم آلاسیو می‌شویم و در آنجا دختر دیگری گیر می‌آوریم، ولی این دختر دومی از دخترك آلمانی چاق و چله‌ترست و هنرپیشهٔ مرد نمی‌تواند او را بغل بگیرد و از جا بلند کند. هردفعه که سعی می‌کند او را بغل بزند دختر از دستش رها می‌شود و در آب می‌افتد و تماشاگرانی که از اطراف جمع شده‌اند از خنده غش و ریسه می‌روند. هنرپیشهٔ بیچاره عاقبت دخترك را در بغل می‌گیرد و راه می‌افتد ولی درست در همین لحظه پیرزنی که در آن

حوالی داشت برای خودش گوش‌ماهی جمع می‌کرد خرامان خرامان پیش می‌آید و صاف چشم می‌دوزد توی دوربین فیلمبرداری.

بعد از فیلمبرداری با ترن به ویلادسته بر می‌گردیم. دلم به شدت شور می‌زند چون قرار است ویرجینیا والی هنرپیشهٔ اول وارد شود و من نباید بگذارم بو ببرد که این اولین فیلمم است. به نامزدم که می‌رسم قبل از هرچیز از او می‌پرسم: پول داری؟

ـ نه.

ـ ولی تو که پول زیاد داشتی.

ـ درست است، ولی خانم هنرپیشهٔ شما یك هنرپیشه دیگر را هم همراهش آورده بود. من خواستم در پاریس آنها را ببرم به هتل وست ـ مینستر ولی اصرار کردند که باید حتماً به هتل کلاریج برویم.

اینجا بود که تمام بدبختی‌هایی را که به سرم آمده بود برای نامزدم تعریف کردم. دردسر ندهم، عاقبت فیلمبرداری را شروع کردیم و همه چیز بالاخره یك طوری جور شد. آن روزها صحنه‌های مهتابی را روز روشن می‌گرفتیم و بعد فیلم را رنگ آبی می‌زدیم. هرنمایی را که می‌گرفتیم، رو می‌کردم به نامزدم و می‌پرسیدم: خوب شد؟

تازه الان است که جرئت می‌کنم به مونیخ تلگراف بزنم و پول بخواهم. مساعده‌ای را هم که از لندن خواسته بودم بدستم می‌رسد. هنرپیشهٔ مرد فیلم که ادم بدجنسی است طلبش را می‌خواهد و می‌گوید به خیاطش بدهکار است، ولی دروغ می‌گوید.

دلهره ادامه دارد. از مونیخ پول می‌رسد ولی من همچنان دل‌نگران مخارج هتل و کرایه کشتی و خرج‌های اتفاقی دیگر هستم. شب قبل از حرکت به مونیخ اعصاب من به شدت ناراحت است. نه فقط باید کاری کنم که هنرپیشه زن فیلم نفهمد که این فیلم اول من است بلکه نباید بگذارم بفهمد که از لحاظ پول هم در مضیقه هستیم و خلاصه با یك گروه مفلس دارد کار می‌کند.

به این جهت دست به یك کار کثیف می‌زنم: حقایق را وارونه می‌کنم و تمام تقصیرها را به گردن نامزدم می‌اندازم که آن دخترك اضافی را با خودش آورده است. به او می‌گویم: حالا که اینکار را کردی خودت باید از ستارهٔ فیلم دویست دلار قرض کنی. نامزدم داستانی برای دخترك سرهم می‌کند و دویست دلار از او می‌گیرد. با این پول حساب هتل را تسویه می‌کنم و بلیط قطار می‌گیرم. قرارست در زوریخ قطار عوض کنیم. در ایستگاه یك مقدار پول بابت اضافه بار از من می‌گیرند چون آن دو خانم هنرپیشه با خودشان چمدان‌هایی آورده‌اند به چه بزرگی! حالا دیگر پولها تقریباً به کلی ته کشیده. باز اول نقشه‌کشی و حساب و کتاب نگاهداشتن است. دوباره کارهای کثیف و ناجور را گردن نامزدم می‌اندازم و به او می‌گویم برود و از دو هنرپیشه امریکایی بپرسد شام می‌خورند یا نه. خوشبختانه می‌گویند شام قطارهای خارجی را نمی‌خورند. پس بقیه ما پول داریم که شام بخوریم.

قطار تأخیر دارد. باید در زوریخ قطار دیگری سوار شویم. ساعت ۹ شب می‌بینیم که قطاری از ایستگاه خارج می‌شود. قطار ماست. ناچار شب را



باغ لذت

باید در زوریخ ماندنی شویم، مختصری بیشتر پول نداریم. اما چند لحظه بعد قطار متوقف می‌شود، دلهره دیگر خارج از تحمل من است. چمدان‌ها را برمی‌دارم که خود را به قطار برسانم. باربرها پیش می‌دوند ولی آنها را کنار می‌زنم چون پولی برای انعام ندارم. چمدان‌ها را هر طور هست به قطار می‌کشانم. می‌دانید که شیشهٔ پنجرهٔ قطارهای سویس جوریست که باز نمی‌شود. گوشهٔ یکی از چمدان‌ها به‌پنجره می‌خورد و شیشه با صدای کر کننده‌ای خرد می‌شود. در عمرم صدایی به این بلندی نشنیده‌ام.

یکی از مسئولان قطار به سرعت برق خودش را به ما می‌رساند و می‌گوید: «مسیو، لطفاً از این طرف.»

مرا به دفتر رئیس ایستگاه می‌برند. باید سی‌و پنج فرانك پول شیشه بدهم. وقتی به مونیخ می‌رسیم فقط يك فنیگ برای من باقی‌مانده. اولین ماجرای فیلمبرداری خودم را پشت سر گذاشته‌ام.

تروفو: ماجرای جالبی است، در واقع از داستان خود فیلم هم جالب‌ترست.

هیچکاك: شاید حق با شما باشد.

تروفو: صحنه‌های داخلی*باغ لذت* را تماماً در مونیخ گرفته بودید؟

هیچکاك: بله، بعد هم مایکل بالکن از انگلیس آمد و فیلم تمام شده را به او نشان دادیم.

در آخر فیلم صحنه‌ایست که در آن شخصیت بدجنس ماجرا دیوانه می‌شود و می‌خواهد دخترك را به ضرب شمشیر به قتل برساند. دکتر با هفت‌تیر وارد می‌شود. من هفت‌تیر را در قسمت جلوی نما گذاشتم و دختر و مرد دیوانه را در قسمت عقب تصویر. دکتر از دور شلیك می‌کند و گلوله به مرد دیوانه می‌خورد. در نتیجه این ضربت يك لحظه عقل به سر او بر می‌گردد، چشمانش حالت پریشان خود را از دست می‌دهد، روبه دکتر می‌کند و بالحنی کاملاً عادی می‌گوید:

ـ اوه، سلام دکتر....

بعد متوجه زخم خویش می‌شود و میگوید: «آه» و بر زمین می‌غلتد و می‌میرد.

موقع نمایش این قسمت از فیلم یکی از تهیه کننده‌های آلمانی که آدم بسیار معتبر و با نفوذی بود بلند شد و گفت:

ـ نه، نشد. این جور صحنه‌ها را نمی‌شود نشان داد باور نکردنی و وحشیانه است.

فیلم که تمام شد مایکل بالکن گفت:

ـ عجیب است که این فیلم از نظر فنی، به فیلم‌های اروپایی نمی‌خورد و بیشتر شبیه فیلم‌های امریکایی است.

مطبوعات از فیلم تعریف کردند. *دیلی‌اکسپرس* مقاله‌ای راجع به من نوشت که عنوانش بود: «مرد جوانی با فکر فوق‌العاده.»

تروفو: سال بعد دومین فیلمتان *عقاب کوهستان*[17] را ساختید. گویا صحنه‌های خارجی این فیلم را در «تیرول» گرفته بودید.

هیچکاك: فیلم خیلی بدی بود. تهیه کننده‌ها سعی داشتند هرطوری که هست بازار فیلم امریکا را تسخیر کنند، بنابراین برای فیلم يك هنرپیشه

17. *The Mountain Eagle*

معروف دیگر را در نظر گرفته بودند، باید نقش معلمهٔ مدرسهٔ روستایی را به نیتانالدی می‌دادیم که جانشین تدا بارا بود. این خانم ناخن‌هایی داشت به این بلندی، واقعاً مضحك بود!

تروفو: سناریوی فیلم الان اینجاست. داستان مرد کاسبی است که عاشق يك معلمهٔ جوان و معصوم می‌شود، بعدها دختر در کوهستان به مرد گوشه‌گیری پناه می‌برد و عاقبت هم با این مرد ازدواج می‌کند. درست است؟

هیچکاك: متأسفانه بله.

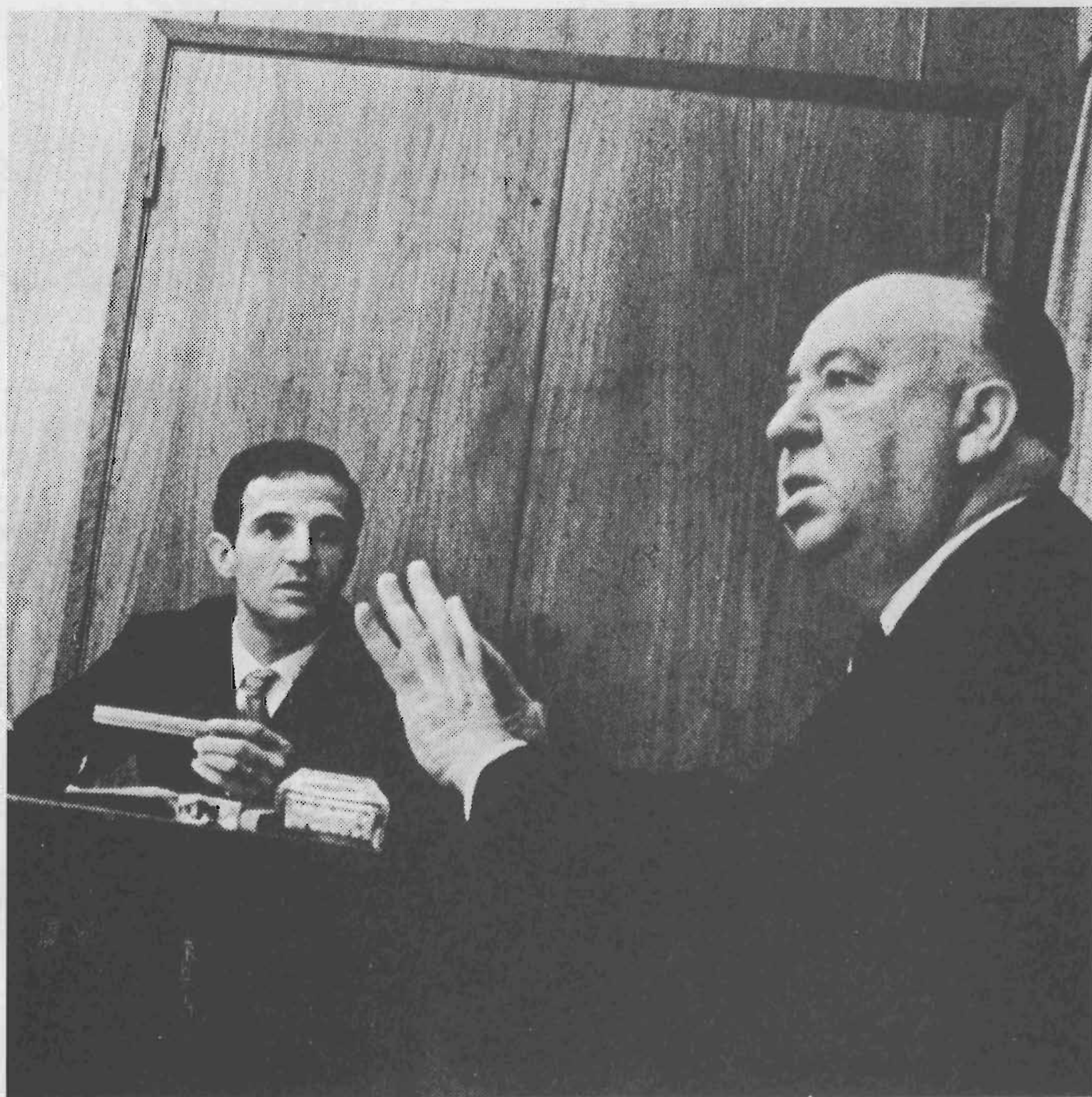






عقاب کوهستان

۲



تروفو: فکر می‌کنم *مستاجر*[1] اولین کار مهم سینمایی شما بود.

هیچکاک: اینهم ماجرای دیگری دارد. *مستاجر* اولین فیلم هیچکاکی واقعی بود. سناریو را از نمایشنامه‌ای گرفتم به اسم *او کیست؟*، که بر اساس رمانی به اسم *مستاجر* نوشته شده بود. ماجرا در خانه‌ای می‌گذشت، مستاجری به این خانه راه پیدا می‌کرد و خانم صاحبخانه به این فکر می‌افتاد که مبادا ادم، قاتل معروف جك قصاب[2] باشد. برای فیلم پرداختی بسیار ساده در نظر گرفته بودم. ماجرا از نظر خانم صاحبخانه نقل می‌شد. از آن به بعد دوسه بار دیگر از روی این قصه فیلم ساخته‌اند، منتها این فیلم‌ها زیادی پیچیده و پر لفت و لعاب بوده است.

تروفو: گویا در اصل، قهرمان واقعه بیگناه از کار در می‌آید و معلوم می‌شود که جك قصاب نیست.

هیچکاک: اشکال کار همین جا بود. آیور ناولو (Ivor Novello)، که نقش مرد اصلی را بازی می‌کرد از هنرپیشه‌های بسیار معروف انگلیسی و محبوب خانم‌های تماشاگر بود و در آن زمان اسم و رسم بسیاری داشت. در سیستم ستاره‌سازی و ستاره‌پروری از این اشکال‌ها زیاد پیش می‌آید. اغلب چون نمی‌شود هنرپیشه‌ای را در نقش منفی گذاشت تمام خط قصه به هم می‌ریزد و زیر و رو می‌شود.

تروفو: پس شما ترجیح می‌دادید که قهرمان واقعه جك قصاب از کار در بیاید؟

هیچکاک: لزوماً خیر، ولی در همچه داستانی ترجیح می‌دادم که این آدم آخر داستان برود و در دل شب ناپدید شود بطوریکه تماشاگر بالاخره نفهمد او گناهکار بوده یا بیگناه. اما چون نقش اول را هنرپیشهٔ محبوبی به عهده داشت نمی‌شد این کار را کرد. در چنین مواردی به هر ترتیبی شده باید به تماشاگر حالی کرد که این آدم بیگناه است.

تروفو: راستش تعجب می‌کنم که شما می‌خواستید برای فیلم پایانی در نظر بگیرید که توقعات تماشاگران را برآورده نکند.

هیچکاک: در این مورد اگر انتظار تماشاگر گرد این سؤال دور بزند که آیا این آدم جك قصاب است و شما جواب بدهید که: بله، جك قصاب است

1. *The Lodger*
2. Jack The Ripper

فقط یك شك را تأیید کرده‌اید. این به نظر من گیرایی و جنبهٔ دراماتیك ندارد. ولی ما در اینجا راه دیگری را در پیش گرفتیم و نشان دادیم که این آدم جك قصاب نیست.

شانزده سال بعد هم که فیلم *سوءظن*[3] را با کاری گرانت می‌ساختم همین گرفتاری را داشتم، چون نمی‌شد، کاری گرانت را قاتل نشان داد.

تروفو: خودش قبول نمی کرد؟

هیچکاك: لزوماً نه، ولی تهیه کننده صد در صد مخالفت می‌کرد. *مستاجر* اولین فیلمی است که احتمالاً دورهٔ کار من در آلمان در آن اثر گذاشته است.تلقی من در این فیلم یك تلقی کاملاً غریزی بود، اولین بار بود که چنین سبکی را به کار می‌بردم. در واقع می‌شود گفت که *مستاجر* اولین فیلم من بود.

تروفو: *مستاجر* فیلم بسیار خوبی بود و بد عت‌های تصویری فوق‌العاده‌ای را نشان می‌داد. من از آن خیلی خوشم آمد.

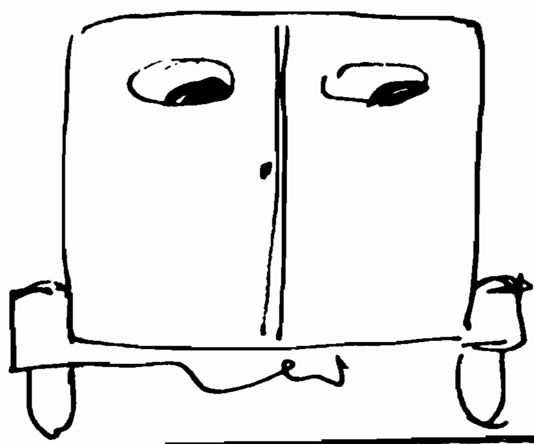
هیچکاك: در واقع من روایتی خالص را گرفتم و برای اولین بار فکر را به زبانی کاملاً تصویری بازگو کردم. پانزده دقیقه از یك بعد از ظهر زمستانی را در لندن انتخاب کردیم، تقریباً از ساعت پنج و بیست دقیقه به بعد، فیلم را با «نما»ی سریك دختر مو طلایی شروع کردیم که دهانش به حالت فریاد باز مانده است. یادم هست که این نما را چطور گرفتیم. یك ورق شیشه آوردیم، سر دختر را بر شیشه قرار دادیم و گیسوانش را دورش پخش کردیم تا تمام کادر را پر کرد. بعد از پشت به شیشه نور دادیم به طوری که نورانی بودن گیسوان دختر چشم را می‌گرفت. بعد «قطع» کردیم و «نما»ی یك تابلوی روشن را نشان دادیم که نمایش موزیکالی را اعلان می‌کرد: *امشب، گیسوان طلایی*[4]. نور این تابلو در آب منعکس می‌شد. دخترك در آب غرق شده است. او را به ساحل می‌کشانند. از حیرت تماشاگران پیداست که جنایتی رخ داده است. پلیس و خبرنگاران به محل حادثه می‌رسند. دوربین فیلمبرداری یکی از خبرنگاران را تا محل تلفن تعقیب می‌کند. این آدم یك خبرنگار معمولی روزنامه نیست، خبرگزار یك سرویس پخش خبر با تلگراف است و می‌خواهد به مرکز کارش خبر بدهد. بعد نشان می‌دهیم که با پخش خبر چه اتفاقاتی می‌افتد.

اول خبر در سازمان خبرگزاری ماشین می‌شود. در دستگاه تایپ چند جمله را می‌بینیم، بعد این خبر به دستگاه تله تایپ می‌رود، خبر در کلوب‌ها به اطلاع اشخاص مختلف می‌رسد. بعد مردم را می‌بینیم که پای رادیوها نشسته‌اند. خبر از رادیو پخش می‌شود. و بالاخره خبر با حروف روشن بزرگ در خیابان نوشته می‌شود، مثل سیستمی که الان در میدان تایمز هست. طی این جریان هربار اطلاعات بیشتری به ما می‌رسد و مطالب بیشتری از جنایت دستگیرمان می‌شود: قاتل فقط زنها را می‌کشد، همیشه زن‌های موطلایی را. فقط سه شنبه‌ها آدم می‌کشد. تا به حال فلان تعداد آدم کشته، دربارهٔ انگیزه اعمال او این چیزها را می‌گویند. همیشه شنل سیاه به تن داشته و کیف سیاهی را با خود حمل می‌کرده است. در این کیف چه چیزی می‌توانسته باشد؟

اطلاعات به کمك وسایل مختلف ارتباطی به تدریج پخش می‌شود.

3. *Suspicion*

4. *Tonight, Golden Curls*



عاقبت روزنامه‌های شب منتشر می‌شوند. اکنون اثر خبر را برافراد مختلف نشان می‌دهیم. دختران موطلایی به وحشت می‌افتند. موتیره‌ها می‌خندند: به واکنش زنان در سالن‌های آرایش و در راه خانه‌ها می‌پردازیم. بعضی از موطلایی‌ها تکه‌های موی سیاه را می‌دزدند و زیر کلاه خود می‌گذارند.

قلم‌تان را یك لحظه به من بدهید، می‌خواهم نمایی را نشانتان بدهم، هرچند که بالاخره نتوانستیم آنرا درست از آب دربیاوریم. پشت یك وانت مخصوص حمل روزنامه را در لندن نشان می‌دادیم، پنجره‌های عقب وانت بیضی شکل است.

راننده و همکارش در قسمت جلوی وانت نشسته‌اند. قسمت بالای سر این دو نفر از پشت پنجره‌ها پیداست. وانت که از سمتی به سمت دیگر می‌پیچد حالت صورتی را دارد با دو تا چشم که سیاهی آن حرکت می‌کند. متأسفانه این حالت را نتوانستیم درست نشان بدهیم.

حالا یك دختر را تا خانه‌اش تعقیب می‌کنیم. خانواده دختر و دوست پسر او جمع شده‌اند. این دوست پسر کارآگاه اسکاتلندیارد است و افراد خانواده سر به سرش می‌گذارند که «چرا جك قصاب را دستگیر نمی‌کنید؟» شوخی و خنده مدتی ادامه دارد. بعد فضا عوض می‌شود چونکه نور چراغ‌ها کم شده است. خانم خانه متوجه شوهرش می‌شود و می‌گوید: «گاز دارد کم می‌شود، لطفاً بلند شو یك سکه در کنتور بینداز.» حالا تاریکی همه جا را گرفته. درست در همین لحظه درمی‌زنند. مادر می‌رود و در را باز می‌کند. با یك قطع سریع سکه را نشان می‌دهیم که در کنتور گاز می‌افتد. قطع به مادر که در را باز می‌کند. چراغ‌ها روشن می‌شود. مردی با شنل سیاه پشت در ایستاده و به تابلویی اشاره می‌کند که برآن نوشته «اتاق خالی».

به این ترتیب گذاشتم که قهرمان اصلی پانزده دقیقه بعد از شروع داستان وارد ماجرا شود. آنها این مرد را به اتاقش راهنمایی می‌کنند. پدر از روی صندلی می‌افتد و صدای بلندی از سقوطش برمی‌خیزد. مستأجر تازه از شنیدن این صدا تکان می‌خورد و این حرکت در نظر حاضران او را مظنون جلوه می‌دهد. مستأجر وقتی که وارد اتاقش می‌شود شروع به قدم زدن می‌کند. یادتان باشد که درآن زمان هنوز سینما صامت بود. دادم برای اتاق یك کف شیشه‌ای درست کردند. به طوری که مستأجر در حال قدم زدن از زیر کف اطاق پیدا بود و باراه رفتن او چلچراغی که از سقف زیر اطاق وی آویزان بود تکان می‌خورد.

البته خیلی از حیله‌های تصویری این فیلم امروزه کاملاً سطحی جلوه می‌کند چون که امروز می‌شود از صدا استفاده کرد و صدای پای مرد را در حال قدم‌زدن به گوش تماشاگر رساند.

تروفو: به هرحال در فیلمهای اخیر شما، به حقه‌های سینمایی خیلی کم و کمتر برمی‌خوریم. امروزه شما از این جور تدابیر فقط وقتی استفاده می‌کنید که بخواهید ایجاد احساس کنید، حال آنکه در گذشته این تدابیر را خیلی تفننی به کار می‌گرفتید. نمی‌توانیم تصور کنیم که امروز دیگر شما کسی را از پشت یك سقف شیشه‌ای نشان بدهید.

هیچکاك: برای این که سبك کارم عوض شده.امروز من فقط تکان

خوردن چلچراغ را نشان می‌دهم.

تروفو: این را گفتم چونکه بعضی‌ها ادعا می‌کنند در فیلم شما حقه‌های زیادی بی‌جهت گنجانده شده. من عقیده دارم که برعکس، حرکت دوربین شما تقریباً نامریی و نامحسوس شده است. در خیلی از فیلمها کارگردانها سعی می‌کنند با قراردادن دوربین در یك نقطهٔ عجیب، یك جور رنگ و شمایل هیچکاکی به فیلمهایشان بدهند. من الان کارگردان انگلیسی لی تامسون را در نظر دارم که در یکی از فیلمهای به اصطلاح هیچکاکی‌اش، قهرمان را به سراغ یخچال می‌فرستد تا چیزی از آن بردارد و دوربین به وجه غریبی داخل و درانتهای یخچال قرار داده شده است. شما یك چنین کاری را می‌کردید؟

هیچکاك: قطعاً نه، این مثل فیلمبرداری از داخل بخاری دیواری، از پشت شعله‌هاست.

تروفو: صحنهٔ پایان فیلم *مستاجر* جایی که قهرمان ماجرا را دستبند زده‌اند حالت یك جور لینچ[5] را القا می‌کند.

هیچکاك: بله، صحنه‌ای که این آدم سعی می‌کند از نرده‌ای بالا برود. البته از نظر روانکاوی دستبند مفاهیم نهفتهٔ عمیق‌تری دارد... بسته بودن به چیزی... به نظر شما به زمینهٔ فتیشیسم[6] مربوط نمی‌شود؟

تروفو: نمی‌دانم، فقط می‌دانم که دستبند در فیلمهای شما چندبار ظاهرشده است.

هیچکاك: روزنامه‌ها هم دوست دارند که افراد را موقعی که به زندان می‌برند دستبند به دست نشان بدهند.

تروفو: درست است و گاهی در عکس دور دستبند را دایرهٔ سفید می‌کشند که مشخص‌تر بشود.

هیچکاك: یادم هست یك بار عکس رئیس بازار بورس نیویورك را دیدم که او را به زندان می‌بردند، در حالی که با دستبند به یك سیاهپوست بسته بود. من بعدها این موضوع را در *سی و نه پله*[7] به کار بردم.

تروفو: بله، زن و مردی که با دستبند به هم بسته شده‌اند. دستبند مسلماً مجسم‌ترین و آنی‌ترین مظهر از دست دادن آزادیست.

هیچکاك: به نظر من یك معنی جنسی هم دارد. وقتی که در پاریس به تماشای موزهٔ جنایی رفته بودم دیدم که شواهد زیادی از انحرافات جنسی ناشی از منع و بازداشت وجود دارد. باید یك وقت سری به آنجا بزنید. البته چاقو و گیوتین و انواع اطلاعات هم هست. به هرحال برگردیم به سراغ دستبند. فکر می‌کنم که این فکر تا حدی از یك کتاب آلمانی ناشی شد. کتاب راجع به مردی بود که یك روز تمام را دستبند به دست می‌گذراند و ماجراها و مسائلی را که طی روز برایش پیش می‌آید نقل می‌کند.

تروفو: کتاب مورد اشارهٔ شما *از نه تا نه*[8] نوشتهٔ لئون پروتز (L.Perutz) نیست؟ فکر می‌کنم مورنا هم حدود سال ۱۹۲۷ خیال داشت از روی این کتاب سناریویی بنویسد.

هیچکاك: بله، ممکن است همین کتاب باشد.

تروفو: به نظر شما این حرف خیلی پرت نیست اگر بگویم در صحنه‌ای که مرد دستبند به دست را پشت نرده‌ها نگاه می‌دارند شما می‌خواسته‌اید







مستاجر

۵. Lynch، اقدام بدون محاکمهٔ یك متهم توسط مردم عوام.ـم.

۶. Fetichism، در روانشناسی به هر شیء غیر جنسی که احساسات شهوانی را برانگیزد، اطلاق می‌شود. ـم.

7. *Thirty-nine Steps*

8. *From Nine to Nine*





مستأجر

تصوری از مسیح را ارائه بدهید؟

هیچکاک: موقعی که مردم می‌خواهند او را با دستهای بسته از جا بلند کنند، طبعاً این تصور برای خود من هم پیش آمد.

تروفو: پس باز این نکته تأیید می‌شود که *مستأجر* اولین فیلم هیچکاکی واقعی شماست، مقدمتاً به خاطر مایه‌ای که بعدها در تمام آثار شما تکرار می‌شود: مرد بیگناهی که مورد اتهام قرار می‌گیرد.

هیچکاک: علتش این است که به نظر من تماشاگر در برابر مرد بیگناه مورد اتهام، بیشتر احساس خطر می‌کند. برای تماشاگر شناخت و ایجاد ارتباط با آدم بیگناه آسانتر است تا مرد گناهکاری که در حال فرار است. من همیشه تماشاگر را هم به حساب می‌آورم.

تروفو: به عبارت دیگر این موضوع علاوه براینکه علاقهٔ تماشاگر را نسبت به چیزهای مرموز و نهایی ارضا می‌کند به او اجازه می‌دهد با قهرمان ماجرا ارتباط برقرار سازد. بیشتر فیلمهای شما به یك آدم عادی می‌پردازد که با وضعیتی غیرعادی درگیر می‌شود.

در فیلم *مستأجر* نبود که شما برای اولین بار شخصاً در فیلم خودتان ظاهر شدید؟

هیچکاک: چرا، من جزو حضار سالن خبرگزاری بودم.

تروفو: این کار را به صورت بذله کردید یا جنبهٔ خرافی داشت و یا صرفاً به این دلیل بود که سیاهی لشکر به اندازهٔ کافی نداشتید؟

هیچکاک: این کار جنبهٔ مصرفی داشت. باید پردهٔ سینما را از آدم پر می‌کردیم، بعداً صورت خرافی پیدا کرد و عاقبت هم به شکل یك جور بذله درآمد. حالا دیگر یك بذلهٔ پردردسر شده است و من اغلب سعی می‌کنم خودم را درپنج دقیقهٔ اول فیلم نشان بدهم که تماشاگران در بقیهٔ مدت فیلم حواسشان پرت نشود و دائم منتظر ظهور من نباشند.

تروفو: گویا *مستأجر* با موفقیت تجارتی زیادی روبرو شد؟

هیچکاک: فیلم را اول برای اعضای کمپانی پخش کننده و رئیس قسمت تبلیغات نشان دادند، آنها بعد از دیدن فیلم به رئیس کل گزارش دادند: «محال است بشود نشانش داد. خیلی بد است، وحشتناك است.»

دو روز بعد رئیس کل به استودیو آمد که فیلم را ببیند، ساعت دو ونیم وارد شد. من و همسرم طاقت نیاوردیم در استودیو بمانیم که نتیجهٔ کار را بدانیم راه افتادیم و یکساعت و نیم در خیابانهای لندن قدم زدیم، بعد تاکسی گرفتیم و به استودیو برگشتیم در حالی که انتظار داشتیم گردش ما پایان خوشی داشته باشد و با چهره‌های خندان کارکنان استودیو روبرو شویم. ولی وقتی که ما را دیدند گفتند: «رئیس می‌گوید وحشتناك است» بعد فیلم را برداشتند و بایگانی کردند و تمام قرارهایی را هم که براساس شهرت هنرپیشهٔ اول فیلم با سینما بسته بودند به هم زدند. چند ماه بعد تصمیم گرفتند دوباره نظری به فیلم بیندازند و درآن تغییراتی بدهند. من با دو مورد از این تغییرات موافقت کردم. به محض اینکه فیلم روی پرده آمد همگی آنرا بزرگترین فیلم انگلیسی که تا آنزمان ساخته شده بود خواندند.

تروفو: یادتان هست که پخش‌کننده‌ها چه ایرادی به فیلم گرفته بودند؟

هیچکاک: نه، یادم نیست، ولی تصور می‌کنم کارگردانی که مدتی پیش

مرا از مقام دستیاری خودش اخراج کرده بود علیه من پنهانی کارهایی کرده بود. شنیدم به یك نفر گفته بود: «نمی‌فهمم این آدم چه جور فیلم می‌گیرد، من که از فیلمش هیچ سر در نیاوردم.»

تروفو: فیلم بعدی شما *سراشیب*[9] سرگذشت پسر جوانی است که در مدرسه متهم به دزدی می‌شود، مقامات مدرسه و پدرش او را طرد می‌کنند، پسرك با رقاصه‌ای رابطه برقرار می‌کند. بعد به پاریس می‌رود و رقاص حرفه‌ای می‌شود. بعد او را در مارسی می‌بینیم که خیال دارد به مستعمرات برود ولی بعد از این کار منصرف می‌شود و به لندن برمی‌گردد و درانجا پدر و مادرش که در این خلال فهمیده‌اند پسرشان بی‌گناه بوده با آغوش باز از او استقبال می‌کنند. وقایع در مکانهای مختلفی می‌گذرد، از یك کالج انگلیسی شروع می‌شود، بعد به پاریس و عاقبت به مارسی کشیده می‌شود.

هیچکاك: نمایشنامهٔ اصلی اینطور نوشته شده بود.

تروفو: عجیب است. اگر اصل داستان به صورت نمایشنامه بوده، به نظر من وقایعش باید در یك محل، در همان کالج می‌گذشته.

هیچکاك: نه، نمایشنامه به صورت یك سلسله طرح بود. نمایشنامهٔ نسبتاً ضعیفی هم بود. از قضا آیور ناولو آنرا نوشته بود.

تروفو: اینقدر که یادم هست فضای مدرسه را خیلی دقیق و اصیل ساخته بودید.

هیچکاك: بله، ولی در بعضی قسمتها گفتگوها خیلی وحشتناك بود. و مثل همان سقف بلورین، در فیلم نکته‌هایی ابتدایی داشتیم که امروز دیگر به کار نمی‌آید. مثل موقعی که پسرك رااز مدرسه بیرون می‌کنند و ما برای اینکه نشان بدهیم دارد سقوط می‌کند او را روی یك پلکان متحرك گذاشته بودیم که پائین می‌رفت.

تروفو: یك صحنهٔ بسیار خوب بود که در یك کابارهٔ پاریس می‌گذشت.

هیچکاك: بله، من در آنجا کمی دست به تجربه زدم. زنی را نشان می‌دادم که مردی جوانتر از خودش را از راه به در می‌برد. زنی است جاافتاده ولی بسیار خوش سر و پز وبه نظر جوانك خیلی جذاب می‌رسد تا اینکه روز می‌شود، پسر پنجره را باز می‌کند و نور بر صورت زن می‌افتد و قیافهٔ وحشتناك او را نشان می‌دهد. در همان موقع از زیر پنجره گروهی در حال حمل یك تابوت دیده می‌شوند.

تروفو: در فیلم چند صحنه رؤیا هم داشتید.

هیچکاك: فرصتی بود که در آن صحنه‌ها دست به تجربه بزنم. یك جایی می‌خواستم نشان بدهم که پسر جوان گرفتار کابوس شده است. این پسر سوار کشتی می‌شود، درآنجا به قسمت جلوی کشتی، خوابگاه ملوانان می‌رود. در شروع این کابوس او در یك کاباره بوده است. ما بدون محو و تداخل تصویر، با یك قطع نشان می‌دهیم که پسرك به طرف دیوار کاباره می‌رود و درانجا پا به تختخواب کوچك کشتی می‌گذارد. در آن روزها رؤیا را همیشه کمی محو و با محو و تداخل تصویر نشان می‌دادند. ولی من باوجود اینکه مشکل بود سعی کردم رؤیا را با تصاویر روشن و قاطع، در متن فیلم بگنجانم.

تروفو: این فیلم موفقیت تجارتی زیادی به دست نیاورد. فیلم بعدی شما

9. *Downhill*

سست عفاف[10] بود که من تا به حال ندیده‌ام. مطابق یادداشتهایم، این فیلم سرگذشت زنی است به اسم لاریتا که نقاش جوانی عاشق او می‌شود و دست به خودکشی می‌زند. این زن بعد با مردی دائم‌الخمر ازدواج می‌کند و پس از چندی از او طلاق می‌گیرد. این وقایع یك جور بدنامی برای این زن فراهم می‌آورد. بعدها لاریتا با جوانی به اسم جان که از خانوادهٔ محترم و معتبری است آشنا می‌شود و این جوان بدون آنکه چیزی از گذشتهٔ زن بداند با او ازدواج می‌کند. مادر جان از گذشتهٔ لاریتا با خبر می‌شود و پسرش را وامی‌دارد که همسر خود را طلاق بدهد و کار زن عاقبت به فلاکت کشیده می‌شود.

هیچکاك: موضوع فیلم از یك نمایشنامهٔ نوئل کاوارد (Coward) گرفته شده بود. در این فیلم یکی از بدترین عنوانهایی که من در عمرم برای یك فیلم نوشته‌ام گنجانده شده بود. از گفتنش شرم دارم، ولی می‌گویم: فیلم با صحنهٔ طلاق لاریتا شروع می‌شود. او که نامش دیگر بر سرزبانها افتاده سرگذشتش را برای دادگاه طلاق بازگو می‌کند، اینکه چطور با پسر یك خانوادهٔ معتبر ازدواج کرده و بعدها چه برسرش آمده. به هر حال طلاق صورت می‌گیرد، خبر می‌پیچد که لاریتای معروف در دادگاه است، عکاسها بیرون دادگاه جمع می‌شوند. زن عاقبت در آستانهٔ در ظاهر می‌شود، دو دست را به اطراف باز می‌کند و می‌گوید: «بزنید،[11] دیگر چیزی برای از بین بردن باقی نمانده است!»

صحنهٔ جالب فیلم آنجاست که جان به لاریتا پیشنهاد ازدواج می‌کند و دخترك به جای آنکه فوراً جواب بدهد می‌گوید که نیمه شب از خانه‌اش به او تلفن خواهد کرد. بعد صفحهٔ ساعت کوچکی را می‌بینیم که نیمه‌شب را نشان می‌دهد. این ساعت مچی یك دختر تلفنچی است که پشت دستگاه نشسته و دارد کتاب می‌خواند. روی صفحهٔ دستگاه لامپ کوچکی روشن می‌شود، تلفنچی پریزی را وصل می‌کند و می‌خواهد باز به خواندن ادامه بدهد که انچه در گوشی می‌شنود نظرش را جلب و بی‌اختیار شروع به گوش دادن می‌کند. بعد کتاب را به کلی کنار می‌گذارد و معلوم است که سخت مجذوب حرفهایی شده که در تلفن می‌شنود. به عبارت دیگر، من بدون اینکه طرفین گفتگو را نشان بدهم، وقایع را با عکس‌العمل دخترك تلفنچی برای تماشاگر بازگو می‌کنم.

تروفو: من فیلم بعدی شما،*رینگ*[12] را چند بار دیده‌ام، فیلم دلهره‌انگیزی نیست و مایه‌های جنایی ندارد. داستان دومشت زن است که هر دو یك دختر را دوست دارند. من این فیلم را خیلی دوست دارم.

هیچکاك: بله، فیلم جالبی بود. شاید بشود گفت که *رینگ* بعد از *مستاجر* دومین فیلم هیچکاکی بوده، درآن ابداعات زیادی گنجانده بودیم و من یادم هست که در شب افتتاح، بعد از یك مونتاژ ظریف و پیچیده، تماشاگران کف مفصلی زدند. من اولین باری بود که با چنین چیزی روبرو می‌شدم.

در فیلم خیلی چیزها بود که امروز دیگر نمی‌شود به کار برد. مثلاً بعد از مسابقهٔ بوکس یك مجلس مهمانی کوچك برپا می‌شود. شامپانی در گیلاسها می‌ریزند و گاز آن جوش می‌زند و بالا می‌آید. بعد می‌خواهند به سلامتی قهرمان زن ماجرا بنوشند که متوجه می‌شوند او مجلس را ترك

10. *Easy Virtue*

۱۱. این کلمه در مقابل لغت Shoot آمده است که هم معنای شلیك گلوله و هم معنای عکس‌گرفتن را می‌دهد. متأسفانه در فارسی این دو معنا یکجا رسانده نمی‌شود. ـ م.

12. *The Ring*

کرده و با مردی دیگر بیرون رفته است. شامپانی از جوش می‌افتد. آن روزها مابه این نکات کوچك تصویری خیلی دلبستگی داشتیم، نکاتی گاه آنقدر ظریف که تماشاگر حتی متوجه هم نمی‌شد. یادتان هست که فیلم در یك گاردن پارتی شروع می‌شد؟ مشت زنی بود به اسم جك یك روندی که نقش او را کارل بریسون (Brisson) بازی می‌کرد.

تروفو: وجه تسمیه‌اش این بود که حریفانش را در یك روند ناك اوت می‌کرد؟

هیچکاك: درست است، در بین جمعیت یك استرالیایی، که نقش او را ایان هانتر بازی می‌کرد، ایستاده که دارد به حرفهای جارچی گوش می‌دهد، جارچی داد می‌زند و مردم را تشویق می‌کند که وارد چادری شوند که مشت‌زنی در آنجا انجام می‌شود. وی گاه برمی‌گردد و یك گوشه از چادر را بالا می‌زند و جریان مسابقه را در داخل چادر تماشا می‌کند. ضمناً جلوی او تابلویی است که روی آن، شمارهٔ «روند» مسابقه نوشته شده که مردم بدانند الان چه روندی جریان دارد. بعد داوطلبان را نشان می‌دهیم که وارد چادر می‌شوند و بعد از مدتی در حالی که چانهٔ خود را گرفته‌اند خارج می‌شوند. عاقبت ایان هانتر وارد می‌شود، وردست‌ها به او می‌خندند و حتی آنقدر زحمت نمی‌کشند که کتش را به جارختی آویزان کنند و آنرا همینطوری در دست نگاه می‌دارند به خیال آن که او بیشتراز یك «روند» دوام نمی‌آورد. مسابقه شروع می‌شود. نشان می‌دهیم که حالت قیافهٔ وردست‌ها تغییر می‌کند. بعد جارچی را نشان می‌دهیم که برمی‌گردد و از سوراخ چادر به جریان مسابقه نگاه می‌کند. در پایان «روند» اول جارچی کارتی را که رویش عدد یك نوشته شده است برمی‌دارد. کارتی که برآن عدد دو نوشته شده در زیر آن نومانده است! جك یك روندی چنان قوی بوده که قبلاً هرگز احتیاجی نبوده که عدد یك را عوض کنند. به نظرم که تماشاگر این نکته را نفهمیده باشد.

تروفو: نکتهٔ بسیار جالبی بود. فیلم، ابتکارات تصویری زیادی داشت، داستان گرد یك مثلث دور می‌زد و رجوع‌های مکرری به گناه اول[13] داشت. هنوز یادم هست که دستبندی به شکل مار، به شکل یك سمبل، به صورتهای مختلفی در فیلم می‌آمد.

هیچکاك: منتقدان متوجه این نکات شدند و فیلم از نظر کیفی، با موفقیت روبرو شد ولی موفقیت تجارتی چندانی به دست نیاورد. در این فیلم ضمناً من چند نکته را برای اولین بار مطرح کردم که بعدها بسیار مورد اقتباس قرار گرفت. مثلاً برای نشان دادن قهرمان مشت‌زنی در جریان کارش، اعلان‌های بزرگ دیواری را نشان می‌دادیم، که اسم او زیر آن نوشته شده بود، بعد فصلهای مختلف را نشان می‌دادیم: تابستان، پائیز، زمستان، و اسم او روی اعلان‌ها با حروفی که مرتب بزرگ و بزرگتر می‌شد ظاهر می‌گردید. من برای نشان دادن تغییر فصلها دقت و زحمت زیادی به خرج دادم: درختان و شکوفه‌ها به نشانهٔ بهار، برف به نشانهٔ زمستان و غیره.

تروفو: فیلم بعدی شما همسر دهقان، از یك نمایشنامهٔ سبك گرفته شده و راجع به مرد بیوه‌ای است که بایك کدبانو در مزرعه‌ای زندگی می‌کند، و در به در به دنبال همسر تازه می‌گردد. این آدم سه بار در برخورد با سه زن



رینگ

۱۳. رانده شدن آدم و حوا از بهشت. ـ م.

«سَر» می‌خورد تا اینکه می‌فهمد که کدبانوی منزلش که در تمام این مدت پنهانی عاشق او بوده، می‌تواند همسرایده‌آلی باشد و با هم ازدواج می‌کنند.

هیچکاک: درست است، نمایشنامه‌ای که به آن اشاره کردید در لندن حدود چهارصد بار نمایش داده شده بود. گفتگو زیاد داشت، فیلم پراز نوشته بود.

تروفو: بعضی از بهترین صحنه‌های فیلم احتمالاً آنهایی بود که به نمایشنامه اضافه شده بود. از صحنه‌های چشمگیر فیلم که یادم می‌آید آن جا است که مستخدمان درآشپزخانه غذایی را که برای مهمانان درنظر گرفته شده به افراط می‌خورند. باید اضافه کنم که دکورها و صحنه‌ها آدم را به یاد فیلمهای مورنا می‌انداخت. فیلمبرداری هم نمودار تاثیر فیلم‌های آلمانی بود.

هیچکاک: ممکن است. مدیر فیلمبرداری مریض شد، و من خودم کار او را به عهده گرفتم. نورها را تنظیم کردم ولی چون زیاد از خودم اطمینان نداشتم یك قسمت را که به طور آزمایشی گرفته بودم برای چاپ به لابراتوار فرستادم. در انتظار دریافت نتیجه، صحنه‌ها را تمرین می‌کردیم. من کاری که از دستم می‌آمد کردم ولی نتیجه زیادسینمایی نبود.

تروفو: باوجوداین، شیوهٔ اقتباس از نمایشنامه نمودار تلاشی صمیم برای خلق سینمای خالص بود. مثلاً دوربین هیچوقت جای چشم تماشاگر سالن تئاتر قرار نمی‌گرفت و بیشتر مثل اینکه از دوطرف سن به واقعه نگاه می‌کرد. هنرپیشه‌ها هیچوقت به چپ و راست نمی‌رفتند و اغلب به طرف دوربین می‌آمدند، سیستماتیك‌تر از سایر فیلم‌هایتان... قصه را به‌صورت اثری پلیسی ـ جنایی فیلم کرده‌اید.

هیچکاک: منظورتان اینست که دوربین داخل واقعه قراردارد. فکر فیلم کردن قصه و اتفاق، همراه با تکوین شگرد خاص و مناسب سینما سامان پیدا کرد. مهمترین این تکوین‌ها می‌دانید وقتی رخ داد که دیوید وارك گریفیث دوربین فیلمبرداری را از وسط قوس جلوی صحنهٔ تئاتر، جایی که فیلمسازان قبل از او معمولاً انتخاب می‌کردند برداشت و آنرا هرچه بیشتر به هنرپیشه‌ها نزدیك کرد. قدم بعدی زمانی بود که گریفیث با تکمیل تلاشهای جی.ای. اسمیت (Smith)[14] انگلیسی و ادوین اس. پورتر(E.Porter)[15] امریکایی تکه‌های فیلم را گرفت و برحسب توالی و تقدم زمانی دنبال هم چسباند. این شروع ایجاد کار ریتم در سینما به کمك مونتاژ بود. از همسر *دهقان* چیز زیادی یادم نیست، فقط می‌دانم که فیلم کردن نمایشنامه میل مرا به بیان افکارم به کمك زبانی صرفاً سینمایی برانگیخت.بعد از همسر*دهقان* کدام فیلم است؟

تروفو: *شامپانی*[16].

هیچکاک: این شاید منتهای سقوط من در سینما باشد.

تروفو: نه، این حرف منصفانه نیست. من از این فیلم خوشم آمد. بعضی از صحنه‌ها کیفیت شاد و سرزندهٔ کمدی‌های گریفیث را دارد.

داستان را می‌شود در چند کلمه خلاصه کرد: یك پدر میلیونر به مردی که دخترش برای ازدواج انتخاب کرده اعتراض دارد. دختر هم خانه را ترك می‌کند و روانهٔ پاریس می‌شود. پدر برای اینکه به دخترش درسی

۱۴. اسمیت (۱۸٦٤ - ۱۹۵۹)، سینماگر انگلیسی، از پیشگامان هنر سینما و سازنده یکی از اولین دوربینهای فیلمبرداری. ـ م.

۱۵. پورتر (۱۸٦۹ - ۱۹٤۱)، کارگردان با اعتبار امریکایی و سازندهٔ اولین فیلمهای قابل اعتنای این سرزمین، همچون *زندگی یك آتش‌نشان امریکایی* (۱۹۰۲)، *سرقت بزرگ راه‌آهن* (۱۹۰۳)، *رهایی از آشیانهٔ عقاب* (۱۹۰۷). ـ م.

16. *Champagne*

بدهد وانمود می‌کند که ورشکسته شده و بنابراین دختر ناچار باید مخارج خویش را شخصاً تأمین کند. دخترك در کاباره مشغول کار می‌شود، کارش اینست که مشتریان را وادار به نوشیدن شامپانی‌ای کند که پدرش سازندهٔ آن است. عاقبت پدر که در تمام این مدت کارآگاهی را مامور مراقبت از دخترش کرده بوده می‌فهمد که در تنبیه دخترك افراط کرده و موافقت می‌کند که دختر با مرد دلخواهش ازدواج کند. داستان این بود.

هیچکاك: اشکال کار همین جاست. می‌بینید که داستانی در بین نیست.

تروفو: می‌بینم که زیاد میل ندارید از *شامپانی* حرف بزنیم، اگر ممکن است فقط یك سؤال را جواب بدهید. ساختن این فیلم را دیگران به شما محول کردند یا فکر خودتان بود؟

هیچکاك: گمانم قضیهٔ ساختن فیلم آن بود که یکنفر پیشنهاد کرد: «بیائید فیلمی با عنوان *شامپانی* بسازیم.» من هم به فکر افتادم فیلم را به شیوه‌ای شروع کنم که خیلی از مد افتاده و شبیه به یکی از فیلم‌های قدیمی گریفیث به اسم *راه غرب*[17] بود، داستان دختر جوانی که به شهر بزرگ می‌رود.

قصد من این بود که دختری را نشان بدهم که در رمس کار می‌کند و شغلش میخ کردن سرپوش جعبه‌های شامپانی است که بعداً این جعبه‌ها را بار قطار می‌کنند و به مقصد می‌فرستند. دخترك هیچوقت لبش به شامپانی نرسیده اما عاقبت به شهر بزرگ می‌رود و همان مسیری را طی می‌کند که شامپانی طی می‌کرده: کاباره‌ها، پارتی‌ها و غیره. طبعاً خودش هم شامپانی می‌خورد. عاقبت در حالی که کاملاً سرخورده است به شغل سابق خودش در رمس برمی‌گردد درحالی که از شامپانی بیزار شده است. من این فکر را شاید به خاطر نتیجهٔ اخلاقی‌اش عملی نکردم.

تروفو: در نسخه‌ای از این فیلم که من دیدم بذله‌های تصویری زیادی بود.

هیچکاك: گمانم بهترینش بذلهٔ مربوط به مرد مستی بود که در راهروی یك کشتی حرکت می‌کند. موقعی که کشتی آرام است این مرد تلوتلو می‌خورد ولی موقعی که دریا توفانی است و همه به در و دیوار می‌خورند این مرد صاف و مستقیم راه می‌رود.

تروفو: همچنین ظرف غذایی را یادم است که از آشپزخانه حرکت داده می‌شود در حالی که هرکسی اثر انگشت کثیفش را برآن می‌گذارد. ظرف هرچه به سالن غذاخوری نزدیکتر می‌شود تزئینات زیباکننده‌اش اضافه‌تر می‌شود به طوری که وقتی به سالن نزد مشتری می‌رسد از صورت یك چیز کثیف به شکل چیزی شیك و عالی درمی‌آید. فیلم پر از این ابداعات با نمك بود. فیلم بعدیتان *اهل جزیرهٔ مان*[18] علیرغم *شامپانی* یك فیلم جدی است.

هیچکاك: تنها نکتهٔ جالب این فیلم اینست که آخرین فیلم صامت من بود.

تروفو: خصوصیت جالب دیگر این فیلم آنست که خبر از ناطق می‌دهد، مثلاً یادم است که قهرمان زن فیلم در یك صحنه می‌گوید: «من حامله شده‌ام» و طوری با حرکات لب این کلمات را ادا می‌کند که آدم کاملاً می‌فهمد چه می‌خواهد بگوید. شما در اینجا به این وسیله از گذاشتن یك





همسر دهقان

17. *Way Down East*
18. *The Manxman*

نوشته لای فیلم خودداری کرده‌اید.
هیچکاک: درست است، باوجود این فیلم بسیار پیش پا افتاده‌ای بود.
تروفو: راست است که فیلم با نمکی نبود ولی داستان از جهاتی به *دربرج جدی*[۱۹] یا *اعتراف می‌کنم*[۲۰] شباهت داشت. آدم حس می‌کند که شما واقعاً به این فیلم اعتقاد داشتید.
هیچکاک: مسئلهٔ اعتقاد نیست، فیلم از یك کتاب معروف، نوشتهٔ سرهال کین اقتباس شده بود، رمان مشهوری که به سنتی خاص تعلق داشت و ما باید رعایت این شهرت و سنت را می‌کردیم. در نتیجه، فیلم هیچکاکی نبود، در عوض *حق‌السکوت*[۲۱]...
تروفو: پیش از آنکه به سراغ *حق‌السکوت* برویم که اولین فیلم ناطق شماست. می‌خواستم چند کلمه‌ای، به طور کلی، دربارهٔ فیلمهای صامت بگوئید.
هیچکاک: فیلم صامت ناب‌ترین شکل سینما بود، نقصش فقط فقدان صدای آدمها و سروصدای صحنه بود. اما این ایراد مختصر تغییرات عمده‌ای را که با ظهور صدا در سینما رخ داد توجیه نمی‌کرد. به عبارت دیگر اگر تنها کمبود فیلم صامت صدا بود دلیل نمی‌شد که فیلمسازان طرف دیگر قضیه را بچسبند و شیوهٔ بیان داستان با زبان خالص و تصویر و سینما را کنار بگذارند، کاری که بعد از پیدایش ناطق کردند.
تروفو: موافقم. درآخرین دورهٔ سینمای صامت، فیلمسازان بزرگ، در واقع فیلمسازی به طور کلی، تا حدی نزدیك به کمال رسیده بودند. بروز صدا از لحاظی به این کمال لطمه زد. این درواقع دقیقاً مقارن با زمانی بود که کیفیت والای کار آن همه فیلمساز درخشان، بی‌کفایتی تأسف‌آور بعضی دیگر از فیلمسازان را نشان می‌داد و استعدادهای ضعیف‌تر کم‌کم داشتند از عرصه کنار می‌رفتند. از این لحاظ می‌شود گفت که با ظهور ناطق اندك مایگی به سینما بازگشت.
هیچکاک: کاملاً موافقم. به نظر من امروز هم این موضوع مصداق دارد، در بسیاری از فیلمهایی که امروزه ساخته می‌شود نشانهٔ بسیار ناچیزی در سینما دیده می‌شود. خیلی از فیلمها آن چیزی هستند که من اسمشان را تصویر آدمهای متکلم گذاشته‌ام. وقتی که داستانی را در سینما بیان می‌کنیم باید فقط وقتی به گفتگو متوسل شویم که هیچ راه دیگری نداشته باشیم، من همیشه اول سعی می‌کنم داستان را به شیوه‌ای سینمایی، با یك سلسله نمای پیاپی بازگو کنم.
بدبختانه با ظهور ناطق، سینما یکشبه صورتی تئاتری به خود گرفت. متحرك بودن دوربین معارض این ادعا نیست. هرچند دوربین ممکن است کنار پیاده روی خیابان حرکت کند ولی فیلم بازهم تئاتری است. یك نتیجهٔ این امر، فقدان شیوهٔ بیان سینمایی و نتیجهٔ دیگرش فقدان خیالپردازی است.
در نوشتن سناریو لازم است که گفتگو از عناصر تصویری کاملاً جدا شود و هرجا که امکان داشته باشد فیلمساز، به جای حرف، برتصویر تکیه کند. فیلمساز به هر ترتیبی که می‌خواهد واقعه‌ای را نشان بدهد، هدف اصلی‌اش باید جلب توجه هر چه بیشتر تماشاگر باشد.



شامپانی

۱۹. *Under Capricorn*، این فیلم با نام *زندگی دوزخی* در ایران به نمایش در آمد. ـ م.
۲۰. *I Confess*، این فیلم با نام *اعتراف به گناه* در ایران به نمایش در آمد. ـ م.

21. *Blackmail*



مستاجر

خلاصه کنم: می‌شود گفت که باید مستطیل پردهٔ سینما را با احساس انباشت.

۳













حق‌السکوت: شرکت شخصِ هیچکاك در قسمتی از فیلم. جان لانگدن، به عنوان قهرمان، در وسط عکس دیده می‌شود.

تروفو: در اینجا به آخر سال ۱۹۲۸ می‌رسیم، موقعی که اولین فیلم خودتان حق‌*السکوت* را شروع کردید. از سناریوی فیلم راضی بودید؟

هیچکاک: داستان نسبتاً ساده‌ای بود، ولی من نتوانستم آن طوری که دلم می‌خواست آنرا بسازم. درشیوهٔ بیان از روشی که در *مستأجر* به کار برده بودیم استفاده کردیم. در ده دقیقهٔ اول داستان، جریان یك دستگیری را نشان می‌دهیم: دو کارآگاه صبح از اداره خارج می‌شوند، شخصی را دستگیر می‌کنند، این شخص سلاح دارد، سلاحش را می‌گیرند، دستبند به دستش می‌زنند، او را به کلانتری می‌برند، تحویل می‌دهند، اثر انگشتش را برمی‌دارند، از او بازجویی می‌کنند، از صورت، روبرو و نیمرخ او عکس می‌گیرند، بعد او را به سلولی می‌اندازند.

بعد برمی‌گردیم به سراغ دوکارآگاه که به دستشویی می‌روند، دستهایشان را می‌شویند، مثل دو کارمند معمولی که تازه از سرکار برگشته‌اند. برای این دونفر این کار صرفاً پایان یك روز کار عادیست. نامزد کارآگاه جوانتر منتظر اوست، باهم به رستورانی می‌روند، بگومگویشان می‌شود، از هم جدا می‌شوند، دخترك را مرد نقاشی به تور می‌اندازد و به منزل خود می‌برد و درآنجا می‌خواهد به او تجاوز کند. دختر این مرد را به قتل می‌رساند. بعد تصادفاً نامزد دخترك مامور تحقیق در مورد این قتل می‌شود. وی سرنخی پیدا می‌کند که در دنبالهٔ آن متوجه می‌شود که قاتل، معشوقهٔ خود اوست. در نتیجه برگه‌ای را که پیدا کرده از رؤسای خویش پنهان می‌کند. بعد یك نفر حق‌السکوت بگیر وارد معرکه می‌شود، بین او و دخترك کشمکش پیش می‌آید در حالی که کارآگاه جوان بین آن دو گیر کرده است. کارآگاه با تهدید مردك حق‌السکوت بگیر از میدان در نمی‌رود و جلوی او می‌ایستد و مرد بدجنس ناچار میدان را خالی می‌کند. تعقیب و فراری در می‌گیرد که دنباله‌اش به حوالی موزهٔ بریتانیا و بعد به بام آن کشیده می‌شود. مرد بدجنس سقوط می‌کند و کشته می‌شود. دخترك علیرغم نظر نامزدش اصرار دارد که به اسکاتلندیارد برود و همه چیز را اعتراف کند. دختر به تنهایی به اسکاتلندیارد می‌رود، درآنجا کارمندی وی را به همان کارآگاه جوان که نامزد اوست می‌سپرد و کارآگاه



حق‌السکوت

البته دخترك را به خانه می‌برد.

من اول پایان دیگری را برای فیلم در نظر گرفته بودم. بعد از تعقیب و مرگ مرد بدجنس، دخترك توقیف می‌شود و کارآگاه باید تمام کارهایی را که در شروع فیلم دیده بودیم در مورد او به انجام می‌رسانید: دستبند به دستش می‌زد، او را به کلانتری می‌برد، اثر انگشتش را برمی‌داشت و غیره. بعد در دستشویی با همکار دیگرش روبرو می‌شد که بی خبر از همه جا از کارآگاه جوان می‌پرسید: امشب خیال نداری با نامزدت به گردش بروی؟ و مردجوان جواب می‌داد: نه، می‌خواهم یکراست به خانه بروم. وفیلم همین جا تمام می‌شد، ولی تهیه کننده مخالفت کرد و گفت: این پایان خیلی یأس آور است.

تروفو: در سینماتك فرانسه دو نسخه از این فیلم هست، یك نسخه صامت و یك نسخه ناطق.

هیچکاك: قضیه اینست که در شروع کار تهیه‌کننده‌ها تردید داشتند که فیلم را ناطق بسازند یا صامت. قرار شد به جزده دقیقهٔ آخر، بقیهٔ فیلم صامت باشد. این جور فیلمها را آن روزها نیم ناطق می‌گفتند. ولی من چون حس کرده بودم که تهیه کننده‌ها آخرش پشیمان می‌شوند و تصمیم می‌گیرند که فیلم را تمام ناطق از کار در بیاورند آن را تمام ناطق ساختم.

از شیوهٔ فیلمهای ناطق استفاده کردیم بدون اینکه صدایی در بین باشد فیلم که تمام شد، من به نسخهٔ نیم ناطق اعتراض کردم و آنها هم به من اختیار تام دادند که بعضی از صحنه‌ها را دوباره فیلمبرداری کنم. ستارهٔ زن فیلم، یك ستارهٔ آلمانی به اسم آنی اوندرا (Anny Ondra) بود که طبعاً یك کلمه انگلیسی نمی‌دانست. برای رفع این اشکال من یك ستارهٔ زن انگلیسی به اسم جون باری (Joan Barry) را آوردم که خارج از میدان دید دوربین فیلمبرداری می‌ایستاد و کلمات را در میکروفونی که در دست داشت ادا می‌کرد. و آنی اوندرا همراه با این کلمات لبهایش را تکان می‌داد.

تروفو: تصور می‌کنم در همان زمان هم شما در کار صدا، جویای ابداعاتی بودید، نظیر ابداعات تصویری که در فیلم *مستاجر* ارائه داده بودید.

هیچکاك: به هر حال، سعی‌ام را کردم. بعد از اینکه دخترك مرد نقاش را به قتل می‌رساند صحنه‌ایست که درآن او سر میز صبحانه با خانواده‌اش دیده می‌شود، یکی از همسایه‌ها دربارهٔ جنایتی که اخیراً اتفاق افتاده صحبت می‌کند و می‌گوید: «واقعاً فجیع است مردی را از پشت با کارد زده‌اند، اگر من بودم یك پاره آجر توی مغزش می‌زدم، او را با کارد نمی‌کشتم!»

صحبت ادامه دارد، حرفها تبدیل به صداهای درهم و برهمی می‌شود که دخترك دیگر به آنها گوش نمی‌دهد. فقط یك کلمه برایش مشخص است: «کارد، کارد» و این کلمه مرتب تکرار و محوتر و محوتر می‌شود. بعد ناگهان پدر وی با صدای بلندمی‌گوید: «آلیس، لطفاً، کارد نان بری را به من بده.» آلیس مجبور می‌شود کاردی مشابه با آنچه مردك را به وسیلهٔ آن کشته است از جا بردارد. سایرین بی‌اعتنا، به گفتگو دربارهٔ جنایت



هیچکاك هنگام برداشتن صحنه‌ای از *حق‌السکوت*

مشغولند.

تروفو: در این فیلم از حقه‌های سینمایی زیادی استفاده کرده بودید از جمله درفصل تعقیب درموزهٔ بریتانیا.

هیچکاك: درست است، چون در موزه نور کافی نبود و نمی‌شد در آنجا فیلمبرداری کرد از شیوه‌ای به اسم شیوهٔ شوفتان (Shuftan Process) استفاده کردیم، یعنی آینه‌ای را با زاویه ٤٥ درجه قرار دادیم و عکس نمای کامل موزهٔ بریتانیا را درآن انداختیم. به عکسها ۳۰ دقیقه نور داده بودیم، ۹ تا از این نوع عکسها گرفته بودیم که هرکدام یکی ازسالنهای موزه را نشان می‌داد، بعد این عکسها را تبدیل به تصاویری شفاف کردیم که بشود

از پشت به آنها نور داد. بعد در قسمتهایی خاص جیوهٔ آینه را تراشیدیم، جاهایی که باید ابزار و لوازم صحنه قرار داده می‌شد مثل دستگیرهٔ دری که یکی از قهرمانان ازآن وارد صحنه می‌شد.

تهیه کننده‌ها چیزی از شیوهٔ شوفتان را نمی‌دانستند و ممکن بود به من اعتراض کنند، در نتیجه من این کارها را بدون اطلاع آنها انجام دادم.

تروفو: در این فیلم صحنه‌ایست که بعدها چند نفر از کارگردانان امریکایی از آن استفاده کردند، صحنه‌ای که درآن نقاش دخترك را به قصد تجاوز به آپارتمان خودمی‌کشاند و بعد خود به دست دخترك کشته می‌شود.

هیچکاك: درست است. ضمناً در این فیلم من نکتهٔ کوچکی را گنجاندم که یك جور وداع با فیلمهای صامت بود. در فیلمهای صامت معمولاً آدم بدجنس سبیل داشت. شخصیت بدجنس فیلم من سبیل نداشت ولی در یك صحنه سایهٔ چلچراغ جوری بربالای لبش افتاده بود که سبیل کلفت و وحشتناکی برایش درست می‌کرد!



حق‌السکوت

تروفو: بعد در سال ۱۹۳۰ از شما خواستند که یکی دوفصل از اولین فیلم کمدی موزیکال *ندای استری*[1] را کارگردانی کنید.

هیچکاك: که مطلقاً قابل اهمیت نیست.

تروفو: در این صورت به سراغ *جونو و پیکاك*[2] برویم که از یك نمایشنامهٔ شون اوکیسی (Sean O'Casey)گرفته شده بود.

هیچکاك: این فیلم با شرکت هنرپیشه‌های ایرلندی ساخته شده بود و باید بگویم از ساختنش به هیچ وجه دل خوشی نداشتم، چون با اینکه نمایشنامه را بارها و بارها خوانده بودم هیچ راهی برای برگرداندنش به فیلم به نظرم نمی‌رسید. نمایشنامه در حد خود اثر فوق‌العاده داشت و من از داستان، حالت ماجرا، شخصیتها و ترکیب تراژدی و خنده درآن خیلی خوشم می‌آید، در واقع در فیلم *پرندگان*، جایی که آن ولگرد مست پایان دنیا را اعلام می‌کرد شون اوکیسی را درنظر داشتم. موقعی که نمایشنامه را فیلم می‌کردم هرچه توانستم از ذوق مایه گذاشتم ولی نتیجه، به عنوان یك کار خلاقهٔ هنری، تجربه خوشایندی نبود.

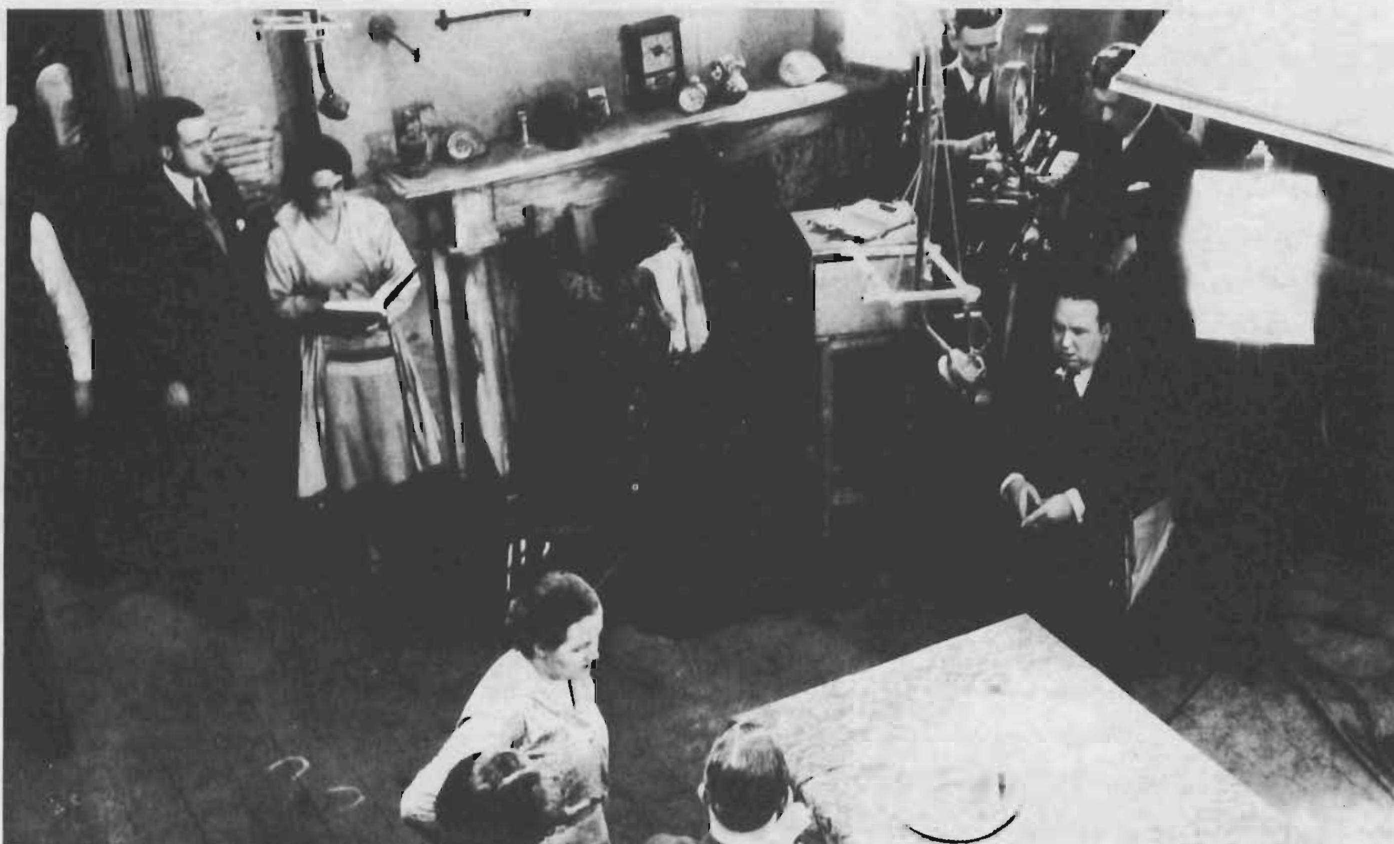
فیلم با اظهار نظرهای مساعد زیادی روبرو شد ولی من راستش خجالت می‌کشیدم چونکه حس می‌کردم این فیلم ربطی به سینما ندارد. منتقدان فیلم را تحسین کردند ولی من این احساس را داشتم که دروغ گفته‌ام، چیزی را دزدیده‌ام.

تروفو: من در اینجا متن انتقادی را دارم که شخصی به اسم جیمز اگیت (James Agate) در نشریهٔ *تتلر (The Tatler)*، مارس ۱۹۳۰، نوشته است: «*جونو و پیکاك* به نظر من تقریباً یك شاهکار است. زنده باد آقای هیچکاك! زنده باد هنرپیشه‌های ایرلندی! وزنده باد ادوارد ـ چاپمن. این یك فیلم فوق‌العاده انگلیسی است!»

ولی من نظر شما را می‌فهمم، چونکه منتقدین معمولاً فیلم را براساس کیفیت ادبی‌اش برآورد می‌کنند تا ارزش سینمایی‌اش.

بدون‌شك، تردید و وسواس شما در مورد شون اوکیسی نشان‌دهندهٔ این است که چرا میل ندارید آثار بزرگ ادبی را برای برگرداندن به فیلم مورد اقتباس قرار دهید. شما در فیلمهای خودتان خیلی از آثار ادبی را اقتباس

1. *Elstree Calling*
2. *Juno and the Paycock*



هنگام فیلمبرداری *جونو و پیکاک*. آلما رەویل در کنار بخاری دیواری ایستاده است.

کرده‌اید، ولی این آثار بیشتر رمانهای عامه پسند و یا کتابهای سبك و سرگرم کننده بوده است، که به شیوهٔ خاص شما آن چنان آزادانه تغییر یافته و شکل مجدد گرفته است که در غایت به یك آفریدهٔ هیچکاك تبدیل شده است. خیلی از تحسین‌کننده‌های شما دوست دارند که ببینند مثلاً با یك اثر کلاسیك بزرگ مثل *جنایت و مکافات*[3] داستایوسکی چه می‌کنید.

هیچکاك: من هرگز این کار را نخواهم کرد، دقیقاً به این دلیل که *جنایت و مکافات* کاری است که دیگری قبلاً به انجام رسانده است. صحبتهای زیادی شده در این مورد که کارگردانان هالیوود چطور شاهکارهای ادبی را مسخ می‌کنند. من نمی‌خواهم پایم به این قضیه کشیده شود. کاری که من می‌کنم این است که داستان را یك بار می‌خوانم و اگر از فکر اصلی خوشم آمد کتاب را به کلی کنار می‌گذارم و شروع به آفرینش سینما می‌کنم. امروز اگر از من بپرسید نمی‌توانم قصهٔ *پرندگان* اثر دافنه دوموریه را برایتان تعریف کنم. این داستان را فقط یك بار و آنهم خیلی سریع خواندم. سه یا چهار سال طول می‌کشد که نویسنده‌ای کتابی را بنویسد، این کتاب تمام زندگی اوست! بعد دیگران می‌آیند و اثر او را کاملاً در اختیار می‌گیرند، صنعتگران و تکنسین‌ها با آن ور می‌روند و آخر کار یك نفر به خاطر آن نامزد جایزهٔ اسکار می‌شود، در حالی که این وسط نویسنده به کلی از یادرفته است. تصورش هم برای من غیرممکن است.

تروفو: پس خیال ندارید *جنایت و مکافات* را به فیلم برگردانید؟

هیچکاك: اگرهم این کار را بکنم احتمالاً فیلم خوبی از کار درنخواهد

3. *Crime and Punishment*

آمد.

تروفو: چرا؟

هیچکاك: چونکه کتاب داستایوسکی پر از کلماتی است که هرکدام وظیفه و مصرفی دارند.

تروفو: درست است، و اصولاً شاهکار اثریست که قبلاً قالب کامل و قطعی خود را پیدا کرده است.

هیچکاك: کاملاً صحیح است و برای اینکه چنین اثری واقعاً به سینما برگردانده شود و زبان دوربین جانشین کلام مکتوب گردد، یك فیلم شش تا ده ساعته لازم است، غیر از این فایده ندارد.

تروفو: موافقم. از این گذشته شیوهٔ خاص کار شما و نفس ماهیت دلهره، بازی مداومی را با جریان زمان، خواه با فشرده کردن، خواه غالباً با کش‌دادن آن اقتضا می‌کند، تلقی شما در اقتباس آثار ادبی به سینما با تلقی اغلب کارگردان‌ها فرق دارد.

هیچکاك: قدرت کوتاه یا طولانی کردن زمان، شرط اولیهٔ فیلمسازی است. همانطور که می‌دانید بین زمان واقعی و زمان فیلمی کمترین رابطه‌ای وجود ندارد.

تروفو: بدیهی است، و این یکی از اساسی‌ترین چیزهایی است که انسان هنگام کارگردانی اولین فیلم خودش یاد می‌گیرد. مثلاً یك اتفاق سریع و زودگذر را باید آهسته کرد وکش داد وگرنه آنقدر تند می‌گذرد که تماشاگر چیزی از آن نخواهد فهمید. کنترل صحیح زمان در سینما تجربه و کاردانی بسیار لازم دارد.

هیچکاك: به همین دلیل به نظر من اشتباه است که آدم بدهد یك رمان ـ نویس کتاب خودش را به سناریو برگرداند. یك نمایشنامه نویس در اقتباس نمایش خودش برای سینما شاید موفق‌تر باشد، ولی او نیز در این کار بامشکلات زیادی روبرو خواهد بود. نمایشنامه نویس در کار تئاتر باید توجه تماشاگر را طی سه پرده نمایش جلب و حفظ کند. در این بین دو وقفه و تنفس هست که تماشاگر حین آن استراحت کند ولی فیلم باید تماشاگر را به مدت دو ساعت یا بیشتر بدون وقفه نگاه دارد.

با وصف این برای سناریو نوشتن نمایشنامه نویس بهتر است تا رمان‌نویس، چون اولی با ایجاد اوجهای هیجانی پیاپی اشناست.

فصل‌های ماجرا هرگز نباید راکد باشد، باید واقعه را پیش بکشاند همانطور که چرخهای گردنده، یك نقاله را دنده به دنده از سربالایی کوه بالا می‌برد. فیلم را با نمایشنامه یارمان نمی‌شود مقایسه کرد. فیلم به داستان کوتاه نزدیکتر است که قاعدتاً یك فکر اصلی دارد که وقتی یك حادثه درمنحنی دراماتیك به بالاترین نقطهٔ اوج خودش رسیده است خاتمه می‌پذیرد.

می‌دانید که معمولاً کسی داستان کوتاه را نیمه کاره زمین نمی‌گذارد، از این لحاظ داستان کوتاه به فیلم شبیه است. به دلیل همین خصوصیت است که طرح قصه مرتب باید تکوین پیدا کُند ودائم باید وضعیتهای گیرا ایجاد شود و این وضعیت‌ها باید بالاتر از هرچیز با استادی عینی و تصویری ارائه گردد. در اینجاست که پای دلهره به میان می‌آید که

قوی‌ترین وسیلهٔ جلب و حفظ توجه تماشاگر است. دلهره یا ناشی از یك وضعیت خاص است و یا دلهره‌ایست که طی آن تماشاگر ناچار از خودش می‌پرسد: «بعد چه خواهد شد؟»

تروفو: کلمهٔ «دلهره» را چند جور می‌شود تفسیر کرد. شما در مصاحبه‌هایتان اغلب به فرق بین دلهره و غافلگیری اشاره کرده‌اید، ولی خیلی از افراد تصور می‌کنند که دلهره بستگی به ترس دارد.

هیچکاك: اصلاً چنین ربطی در کار نیست. برگردیم به سراغ تلفنچی فیلم *سست عفاف*. او دارد به گفتگوی دختر و پسر جوانی که راجع به ازدواجشان حرف می‌زنند و روی پرده دیده نمی‌شوند گوش می‌دهد. این تلفنچی دستخوش دلهره است: دختر با مرد جوان بالاخره عروسی خواهدکرد؟ وقتی که دخترك به خواستگار خود عاقبت جواب مثبت می‌دهد، تلفنچی آسوده می‌شود و دلهره‌اش به پایان می‌رسد. این یك نوع دلهره است که هیچ ربطی به ترس ندارد.

تروفو: تلفنچی می‌ترسد که دخترك به خواستگارش جواب منفی بدهد. ولی البته در این نوع ترس رنجی در کار نیست. دلهره به نظر من کش‌دادن یك انتظار است.

هیچکاك: در شکل عادی دلهره، صددرصد لازمست که تماشاگر قبلاً تمام حقایق موجود را بداند و گرنه دلهره‌ای درکار نخواهد بود.

تروفو: شکی نیست، ولی درمورد خطرهای پنهانی هم می‌شود دلهره ایجاد کرد. درست است؟

هیچکاك: از نظر من چیزهای مرموز و پنهانی بندرت دلهره‌آور است. در داستانهای جنایی ـ معمایی که مقصری جستجو می‌شود، هیچ دلهره‌ای وجود ندارد، ماجرا حکم یك معمای هوشمندانه را دارد. این جور معماهای جنایی کنجکاوی‌ای را به وجود می‌آورد که از احساس خالیست. در حالی که احساس یك جزء اساسی و لازم دلهره است.

در مورد تلفنچی فیلم *سست عفاف*، احساس او این آرزوست که دخترك، مردجوان را به شوهری بپذیرد. در وضعیت کلاسیك کارگذاشتن بمب، احساس عبارت از ترس به خاطر جان دیگران است و این ترس بستگی به آن دارد که تماشاگر با شخصی که درخطر است تا چه حد احساس بستگی و نزدیکی می‌کند.

باز اگر خواسته باشیم می‌توانیم در مورد قضیهٔ بمب‌گذاری بگوییم که اگر این وضعیت درست و دقیق ایجاد گردد می‌شود یك مشت جنایتکار، یك مشت آدم نابکار را دور میز نشاند.

تروفو: مثل بمبی که در جریان توطئهٔ ۲۰ ژوئن علیه جان هیتلر داخل آن کیف دستی قرار داده شده بود.

هیچکاك: بله، و حتی در چنین موردی خیال نمی‌کنم تماشاگر بگوید: چه خوب، الان است که تکه پاره می‌شوند! بلکه در دل می‌گوید: «مواظب باشید! بمب کار گذاشته‌اند!» به عبارت دیگر ترس از بمب بر احساس همدردی یا نفرت نسبت به قهرمانانی که درصحنه حضور دارند غلبه خواهد کرد. اگر فکر کنید که علت این امر انست که بمب به خصوص چیزی بسیار وحشتناك است اشتباه کرده‌اید. مورد دیگری را در نظر بگیریم: آدم

فضولی وارد اتاق شخص دیگری می‌شود و درکشوهای میز این شخص شروع به جستجو می‌کند. حالا نشان می‌دهیم که ساکن این اتاق دارد از پله‌ها بالا می‌آید، بعد می‌رویم به سراغ کسی که دارد کشوها را زیر و رو می‌کند. تماشاگر بی‌اختیار دلش می‌خواهد به این آدم هشدار بدهد: «مواظب باش، یك نفر دارد از پله‌ها بالا می‌آید!» در نتیجه اگر آن آدم فضول شخص دوست داشتنی‌ای هم نباشد باز تماشاگر نگران او خواهد بود. البته اگر این شخص مثل گریس کلی در *پنجرهٔ رو به حیاط* مطبوع و جذاب هم باشد، احساسات تماشاگران به مراتب تشدید خواهد شد.

تروفو: بله این مثال خوبیست.

هیچکاك: در واقع در شب افتتاح *پنجرهٔ روبه حیاط*،من تصادفاً کنار همسر جوزف کاتن نشسته بودم، در صحنه‌ای که گریس کلی دارد در اتاق آن مرد قاتل جستجو می‌کند و قاتل در راهروی بیرون آپارتمان پیدایش می‌شود، این خانم چنان ناراحت شد که برگشت شروع کرد زیرگوش شوهرش زمزمه کردن: «یك کاری بکن! یك کاری بکن!»

تروفو: میل دارم بدانم شما فرق بین دلهره و غافلگیری را چطور تعریف می‌کنید؟

هیچکاك: دلهره و غافلگیری با هم تفاوت دارند، با وجود این، در خیلی از فیلمها این دو عامل در هم آمیخته می‌شود. منظورم را توضیح می‌دهم:

ما الان داریم خیلی عادی و معصومانه با هم صحبت می‌کنیم. فرض کنیم وسط ما دو نفر، زیر میز بمبی کار گذاشته‌اند. اول هیچ اتفاقی نمی‌افتد،بعد ناگهان «بوم!» بمب منفجر می‌شود. تماشاگر غافلگیر می‌شود، ولی قبل از این تکان و غافلگیری، صحنه کاملاً عادی و از هر مفهوم خاصی عاری بوده است. حالا یك وضعیت دلهره‌آور را در نظر بگیریم: بمب زیر میز کار گذاشته شده، تماشاگر این موضوع را می‌داند یعنی خرابکار را موقع کار گذاشتن بمب دیده است. تماشاگر می‌داند که بمب در ساعت یك منفجر خواهد شد و در یك جایی از صحنه هم یك ساعت دیده می‌شود. ساعت یك ربع به یك است. در این شرایط همین گفتگوی عادی و معصومانه آکنده از لطف و جذابیت خواهد بود، چونکه تماشاگر در آن شرکت خواهد داشت، دلش می‌خواهد داد بزند و آدمهای صحنه را خبر بکند که: «این مزخرفات چیست که دارید می‌گویید؟ الان است که بمب منفجر می‌شود!»

در مورد اول ما به تماشاگر ۱۵ ثانیه تکان و غافلگیری داده‌ایم. تکان درلحظهٔ انفجار. درمورد دوّم به آنها پانزده دقیقه دلهره داده‌ایم. نتیجه آنکه هروقت که ممکن باشد تماشاگر را باید قبلاً خبر کرد. فکر آن که کلید و پیچ ماجرا، غافلگیری باشد، یعنی پایان غیر منتظره، خود نقطهٔ اوج قصه محسوب می‌شود.

تروفو: فیلم بعدی شما *جنایت*[4] از رمانی دربارهٔ تئاتر، نوشتهٔ کلمنس دین (Clemence Dane) گرفته شده بود.

هیچکاك: فیلم جالبی بود.آنرا دیده‌اید؟

تروفو: بله، داستان آکتریس جوانی است که متهم به قتل یکی از

4. *Murder*

دوستانش می‌شود. اورا محاکمه و محکوم به مرگ می‌کنند. هربرت مارشال (H.Marshall)نقش یکی از اعضای هیئت منصفه را بازی می‌کرد که به بی‌گناهی این دختر ایمان داشت. او بعد از پایان محاکمه، شخصاً و سرخود دربارهٔ موضوع شروع به تحقیقات می‌کند و عاقبت معلوم می‌شود که گناهکار اصلی کسی جز نامزد متهمه نیست!

هیچکاک: این یکی از معدود داستانهای پلیسی ـ معمایی[5] است که من ساخته‌ام. معمولاً از این جور داستانها اجتناب می‌کنم چونکه تمام لطف و جاذبهٔ قضیه در آخر جمع می‌شود.

تروفو: مثلاً نظیر بیشتر رمانهای آگاتا کریستی (A.Christie)که یك تحقیق مفصل و به دنبالش یك سلسله بازپرسی هست.

هیچکاک: درست است، من زیاد داستانهای جنایی ـ معمایی را نمی‌پسندم چون که شبیه جدول کلمات متقاطع یا معماهایی است که باید قطعاتش را کنار هم گذاشت تا تکمیل شود، هیچ احساسی در بین نیست. آدم صرفاً باید صبر کند تا معلوم شود قاتل کیست.

یاد داستانی افتادم مربوط به رقابت دو ایستگاه فرستندهٔ تلویزیونی در موقعی که تلویزیون تازه پیدا شده بود. یکی از فرستنده‌ها پخش یك نمایش جنایی‌معمایی را اعلان کرده بود. درست قبل از اینکه برنامه پخش شود، فرستندهٔ رقیب اعلام کرد: «تماشاگران عزیز، در مورد نمایشنامه‌ای که قرار است امشب از فرستندهٔ دیگر پخش شود به اطلاع می‌رسانم که مقصر پیشخدمت است!»

تروفو: هر چند *جنایت* یك قصهٔ معمایی داشت، فکر می‌کنم به ساختنش بی‌علاقه نبودید.

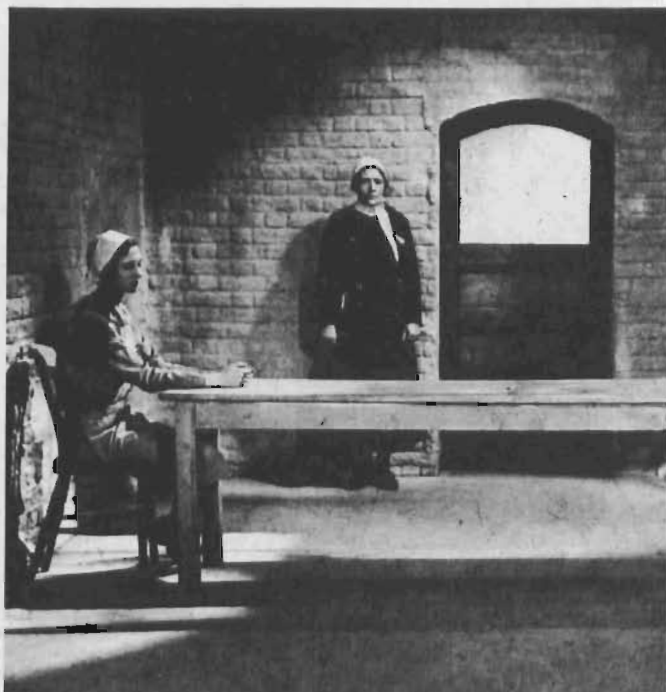
هیچکاک: درست است، چون در این فیلم کارهایی کردیم که قبلاً صورت نگرفته بود. در این فیلم هربرت مارشال برای اولین بار در یك نقش ناطق ظاهر می‌شد و این نقش فوق‌العاده مناسب او بود. مارشال در فیلمهای ناطق هنرپیشه‌ای عالی بود. به هر جهت ما باید افکار باطنی او را فاش می‌کردیم و من چون دوست ندارم که یك شخصیت بی‌فایده در قصه وارد کنم، از شیوهٔ تك‌گویی که در حکم بیان افکار باشد استفاده کردم. در آن زمان این کار یك ابتکار فوق‌العاده محسوب می‌شد، هر چند که در تئاتر از شکسپیر به بعد از مدتها پیش اجرایش می‌کردند، ولی ما، در این مورد از این شیوه مطابق با تکنیك ناطق استفاده کردیم.

در فیلم صحنه‌ای بود که هربرت مارشال در حالی که ریش می‌تراشید به موسیقی‌ای که از رادیو پخش می‌شد گوش می‌داد...

تروفو: پیش درآمد *تریستان*[6] یکی از بهترین صحنه‌های فیلم بود.

هیچکاک: به هرجهت، در این صحنه یك ارکستر سی نفره در استودیو، پشت دکور حمام، موسیقی را اجرا می‌کرد. در آن زمان صدا را نمی‌شد بعداً به فیلم اضافه کرد، موسیقی را باید همان موقع در استودیوی فیلمبرداری ضبط می‌کردیم.

در این فیلم ضمناً بداهه‌سازی در گفتگوها را نیز تجربه کردیم. مفهوم صحنه را به هنرپیشه‌ها توضیح می‌دادم و می‌گفتم که حرفهای لازم را فی‌البداهه از خودشان در بیاورند. نتیجه جالب نبود، مکث و من و من



جنایت

۵. داستانهای معمایی (Whodunit) داستانهایی را گویند که معمولاً در ابتدا جرمی در آنها روی می‌دهد که مقصرش نامعلوم است ولی بعد از یك سلسله تحقیقات، در آخر داستان، موضوع روشن و مقصر شناخته می‌شود. ـ م.

6. *Tristan*

کردن زیاد بود، هنرپیشه‌ها روی حرفهایی که باید می‌زدند زیاد فکر می‌کردند و در نتیجه آن حالت، «آنیّت»ی که من در نظر داشتم از کار در نیامد. صحنه از لحاظ زمان سنجی درست نبود و ریتم نداشت... گویا شما بداهه‌سازی را دوست دارید. تجربه‌تان در این مورد چیست؟

تروفو: همانطور که گفتید لکنت هنرپیشه‌ها گاهی اشکال ایجاد می‌کند. ضمناً چون دنبال کلمات مناسب می‌گردند این خطر هست که طول صحنه دو برابر آنچه لازم است از کار دربیاید. من از یك شیوهٔ بینابین استفاده می‌کنم. در مورد یك صحنهٔ حساس، اول با هنرپیشه‌ها صحبت می‌کنم بعد صحنه را می‌نویسم و کلماتی را که آنها قبلاً گفته‌اند به کار می‌برم.

هیچکاك: خیلی جالب است، ولی نباید زیاد به صرفه باشد.

تروفو: از لحاظ پول و فیلم خام و زمان اصلاً به صرفه نیست... اما بگذارید سراغ *جنایت* برویم. در صحنهٔ آخر در سیرك، قاتل را در لباس زنانه می‌بینیم که اعتراف می‌کند به این دلیل دست به جنایت زده که مقتول می‌خواسته راز او و خصوصیات اخلاقی‌اش را فاش کند. این کار در آن زمان یك ریسك نبود؟

هیچکاك: چرا، از این لحاظ کار جسارت‌آمیزی بود. ضمناً در فیلم چند بار هم به *هملت*[7] اشاره می‌شد. چون نمایشی در نمایش داشتیم، از قاتل احتمالی می‌خواستند که نمایشنامه‌ای را از رو بخواند و چون متن نمایشنامه جنایتی را توصیف می‌کرد وسیله‌ای برای گیر انداختن او بود. موقعی که این مرد با صدای بلند متن را می‌خواند گروهی به دقت مواظبش بودند که ببینند آثاری از گناه در او ظاهر می‌شود یا نه. درست مثل صحنهٔ مربوط به شاه در *هملت*، تمام فیلم گرد تئاتر دور می‌زد. تازگی دیگر *جنایت* این بود که من در اینجا اولین بار یك فیلم دوزبانه را تجربه می‌کردم یعنی نسخهٔ آلمانی و انگلیسی فیلم را هم می‌ساختم. من قبلاً در آلمان کار کرده بودم و اطلاعات کلی‌ام در زبان آلمانی آنقدر بود که امور عادی‌ام را بگذرانم. در نسخهٔ انگلیسی قهرمان اصلی هربرت مارشال بود. در نسخهٔ آلمانی از یك هنرپیشهٔ بسیار معروف به اسم آلفرد آبل (A. Abel) استفاده کردیم. قبل از فیلمبرداری وقتی که برای مذاکره دربارهٔ سناریو به برلین رفتم پیشنهاد تغییرات متعددی را کردند که من نپذیرفتم. بعد معلوم شد اشتباه می‌کردم. تغییرات سناریو را ردکردم چونکه از نسخهٔ انگلیسی فیلم راضی بودم. به‌علاوه از لحاظ صرفه‌جویی خیال نداشتیم دو نسخه‌ای را که زیاد با هم فرق داشته باشد فیلمبرداری کنیم.

به هر حال بدون اینکه تغییری در سناریو بدهم به لندن برگشتم. به محض آنکه فیلمبرداری را شروع کردیم فهمیدم که حس درك و سنجش زبان آلمانی را ندارم، خیلی از ظرایفی که در زبان انگلیسی بسیار خنده‌دار بود در آلمانی مطلقاً لطفی نداشت از جمله مثلاً نیشهای تمسخرآمیزی که به فقدان وقار و به تظاهرات متفرعنانه زده می‌شد.

نمی‌خواهم دلسردتان کنم ولی شاید این کمکی باشد که متوجه شوید چرا رنه کلر (René Clair)، دوویویه (Duvivier) و رنوار (Renoir) در امریکا با اشکال روبرو شدند، چون آشنایی کافی با زبان و اصطلاحات

7. *Hamlet*

امریکایی نداشتند.[8] عجیب آنکه چند تایی آلمانی و اتریشی مثل لوبیچ (Lubitsch)و بیلی وایلدر (B.Wilder) توانستندخود را با فضای محلی تطبیق بدهند. چندتایی کارگردان مجار هم کارشان در امریکا گرفت. تجربهٔ خود من کمك کرده که درك کنم کارگردانی مثل مایکل کورتیز (Curtiz) و تهیه کننده‌ای مثل جو پاسترناك[9] (Pasternak)در ورود به کالیفرنیا با چه مشکلات و اوضاعی روبرو بودند.

تروفو: به نظر من به هر حال کارگردانهای اروپایی به فیلمهای امریکایی چیزی بخشیدند که همکاران امریکایی‌شان نتوانسته بودند ارائه کنند، یعنی نگاهی روشن‌بینانه و انتقادی از امریکا که به فیلمهایشان لطف و جذبه‌ای خاص می‌دهد. شما این طرز تلقی را در فیلمهای هاکس(Hawks) یا مك کری (McCarey) هم نمی‌بینید در حالی که فیلمهای لوبیچ، بیلی وایلدر،فریتس لانگ و بسیاری از فیلمهای خودتان نظری بصیر و کاونده به شیوهٔ زندگی امریکایی می‌اندازد. به علاوه کارگردانهای اروپایی چیزی از فرهنگ عمومی و سنتی خود را به فیلمهای امریکایی ارمغان آوردند.

هیچکاك: این موضوع مخصوصاً در مورد شوخی و بذله مصداق دارد مثلاً دردسر هری[10] نوعی تلقی نسبت به یك پدیدهٔ خاص انگلیسی یعنی شوخی سیاه است. من این فیلم را ساختم که ثابت کنم تماشاگر امریکایی هم شوخی نوع خاص انگلیسی را درك می‌کند و از قضا هرجا که نشانش دادند با استقبال روبرو شد.

در انگلیس آدم غالباً با افرادی روبرو می‌شود که ضد امریکایی هستند، هر چند پایشان تا به حال به امریکا نرسیده است. من همیشه به این جور افراد می‌گویم: موجودی به اسم امریکایی وجود ندارد، امریکا پر از خارجی‌ها است. مثلاً خانوادهٔ خود مرا در نظر بگیرید ناظر خانهٔ ما یك آلمانی اهل پومرانی (Pomerania) است. ناظرخانهٔ ییلاقی ما یك خانم ایتالیایی است که انگلیسی خیلی کم می‌داند با وجود این تبعهٔ امریکاست و یك پرچم بزرگ امریکا بالای کلبه‌اش در اهتزاز است. باغبان ما مکزیکی است و خیلی از باغبانهای دیگر هالیوود ژاپنی هستند. در استودیوها آدم در اطراف خودش انواع و اقسام لهجه‌های مختلف را می‌شنود.

به هر حال، برگردیم به *جنایت*، این فیلم، فیلم جالبی بود و در لندن با استقبال زیادی روبرو شد ولی شهرستانی‌ها چیزی از آن نفهمیدند چون از سطح درك آنها بالاتر بود.

تروفو: فیلم بعدی، *بازی پوست*[11]، هم گمانم از یك نمایشنامهٔ تئاتری گرفته شده بود. ماجرای فیلم را خوب به یاد ندارم، گویا داستان رقابت شدید یك ملاك و همسایهٔ مجاورش بود که ثروتش را از تجارت به دست آورده بود. مهم‌ترین صحنهٔ فیلم این دو نفر را حین رقابت در یك حراج نشان می‌داد.

هیچکاك: فیلم، از نمایشنامه‌ای نوشتهٔ جان گالزورتی (John Galsworthy) گرفته شده بود. و ادموندگون (Gwenn) که در آن زمان در لندن خیلی معروف بود در آن بازی می‌کرد. این فیلم را من به انتخاب خودم نساختم و چیز زیادی نمی‌شود در باره‌اش گفت.

تروفو: فکر می‌کنم بودجه‌های بیشتر در شروع پیدایش ناطق مسائل



بازی پوست

۸. اشاره‌ای است به رنه‌کلر، ژولین دوویویه و ژان رنوار، کارگردانهای فرانسوی که هر کدام یکی دو فیلم در امریکا ساختند ولی کارشان نگرفت. ـ م.

۹. این دو کارگردان و تهیه‌کننده مجارستانی هستند. ـ م.

۱۰. *The Trouble With Harry*، این فیلم با نام *دردسر یك قتل* در ایران نمایش داده شد. ـ م.

11. *The Skin Game*

جدیدی را پیش می‌آورد.
هیچکاك: درست است، مثلاً چون تهیهٔ هر فیلم بیشتر طول می‌کشید فیلمها را به چند زبان می‌ساختند که به تماشاگران بین‌المللی برسد. به همین دلیل هم هر فیلمی به مراتب پر خرج‌تر از پیش از کار در می‌آمد.
تروفو: در آن موقع دوبله وجود نداشت؟
هیچکاك: هنوز نه، ما فیلم را با چهار دوربین فیلمبرداری و یك نوار ناطق واحد می‌گرفتیم چون در آن زمان نمی‌شد صدا را مونتاژ کرد. به همین جهت وقتی که می‌گویند در برنامه‌های زندهٔ تلویزیونی از چند دوربین استفاده می‌شود می‌گوییم که چیز تازه‌ای نیست. ما این کار را در سال ۱۹۲۸ می‌کردیم.
تروفو: فیلم بعدی‌تان در سال ۱۹۳۱ *غنی وغریب*[12] بود. من این فیلم را خیلی دوست دارم.
هیچکاك: بله، نکته‌های جالب زیادی در این فیلم بود. داستان راجع به زوج جوانی بود که برندهٔ مقدار زیادی پول می‌شوند و به قصد سفر دور دنیا حرکت می‌کنند. قبل از شروعِ ساختن فیلم، من و همسرم به منظور انجام تحقیقات مقدماتی دربارهٔ داستان عازم سفر شدیم. سناریو را همسرم می‌نوشت.
تروفو: به هر حال از فیلم فصل مضحکی را یادم هست که در یك کشتی چینی می‌گذشت.
هیچکاك: بله، زن و شوهر جوان به خاور دور می‌روند و کشتی‌ای که با آن مسافرت می‌کنند غرق می‌شود. این دو نفر هر طور هست خود را نجات می‌دهند و با خود یك بطر کرم دومانته (Crème de menthe) و گربهٔ سیاه کشتی را بر می‌دارند. بعداً یك کشتی چینی آنها را سوار می‌کند. جلوی عرشه چمباتمه می‌زنند و چندی بعد برایشان غذا با آن چوبهای مخصوص می‌آورند. غذای لذیذی است، خوشمزه‌ترین غذایی که در عمرشان خورده‌اند. بعد از غذا بلند می‌شوند و خود را به عقب کشتی می‌رسانند، در آنجا پوست گربه را می‌بینند که پهن کرده‌اند که خشك بشود. این دو نفر اول تکان می‌خورند و بعد حال تهوع بهشان دست می‌دهد و خود را به سرعت به نردهٔ کشتی می‌رسانند.
تروفو: فیلم خیلی خوبی بود، ولی گمانم منتقدان نسبت به آن چندان نظر مساعدی نشان ندادند.
هیچکاك: به نظر آنها شخصیتهای فیلم زیاد باور کردنی نمی‌آمدند، هنرپیشه‌ها خوب بودند، ولی از لحاظ اقبال عمومی و فروش فیلم به بازیگران قویتر و سرشناستری احتیاج داشتیم. من هم این فیلم را دوست داشتم؛ باید بیشتر استقبال می‌شد.

تروفو: *شمارهٔ هفده*[13] را در سال ۱۹۳۲ ساختید. من این فیلم را در سینما تك دیده‌ام، فیلم خنده‌داریست ولی داستانش نسبتاً گیج کننده است.
هیچکاك: مصیبت بود! ولی موقع فیلمبرداری اتفاق خوشمزه‌ای افتاد. قسمتی از فیلم در خانه متروکی می‌گذشت که گانگسترها در آنجا مخفی شده بودند و بعدها در این خانه تیراندازی مفصلی می‌شد. به نظرم رسید

12. *Rich and Strange*
13. *Number Seventeen*

که فکر بدی نیست اگر این خانه ضمناً پناهگاه تمام گربه‌های ولگرد محله باشد و هر دفعه که گلوله‌ای در می‌رود صدها گربه از پله‌ها بالا و پایین بدوند. قرار بود این صحنه‌ها جدا از اتفاق اصلی باشد که از نظر تسهیل در موقع مونتاژ بشود با نمای گربه‌ها بازی کرد.

دوربین را پایین پلکان قرار دادیم. صبح روزی که عاقبت برای فیلمبرداری از گربه‌ها آماده شده بودیم موقعی که به استودیو رسیدیم دیدم آدمهای زیادی در آنجا جمع شده‌اند. پرسیدم چرا این همه سیاهی لشکر جمع کرده‌اید؟ جواب دادند «اینها سیاهی لشکر نیستند، صاحب گربه‌ها هستند.»

دو طرف پلکان را دیواره‌های چوبی گذاشتیم و صاحب هرکدام از گربه‌ها آمدند و حیوان را در اتاقك مخصوص گذاشتند. دوربین آماده شد. کلید دوربین را زدیم، مسئول صحنه هفت‌تیری را شلیك کرد. گربه‌ها به جای بالا رفتن از پلکان از روی دیواره‌های چوبی پریدند و لحظه‌ای بعد استودیو پر از گربه شد، تا چند ساعت بعد تنها چیزی که می‌شنیدیم صدای پیش، پیش، پیش کسانی بود که گربه‌هایشان را صدا می‌کردند.

ـ این گربهٔ من است!

ـ نخیر، مال من است!

عاقبت تمام گربه‌ها را باز جمع کردیم و این دفعه دورتادور را شبکه‌های سیمی کشیدیم که فرار نکنند. همه چیز آماده شد. دوربین، شلیك! این بار فقط سه تا گربه از پلکان بالا دویدند. بقیه چهار چنگولی به دیوارهٔ سیمی آویزان شدند. عاقبت از این فکر منصرف شدم.

تروفو: فیلم از رمانی که به صورت نمایشنامه هم وجود داشت گرفته شده بود. داستان را خودتان انتخاب کردید؟

هیچکاك: نه، داستان را استودیو خرید و مرا مأمور ساختن فیلمی از روی آن کردند.

تروفو: به عنوان یك فیلم معمولی این فیلم قدری کوتاهتر از معمول بود. طولش حدود یکساعت می‌شد. اولین قسمت که در داخل منزل می‌گذرد احتمالاً از نمایشنامه گرفته شده. آنطور که یادم هست قسمت دوم بهتر بود. در فصل تعقیب و فرار طولانی از اتومبیل‌ها و ترنهای کوچك جالبی استفاده شده . در واقع مدلهای کوچك در فیلمهای شما اغلب خیلی خوب و قشنگ ساخته شده‌اند.

بعد از آن فیلم *خانمهای لردچمبر*[14] را تهیه کردید که کارگردانی‌اش را بن لوی (Benn. W.Levy) که گفتگوهای فیلم *حق‌السکوت* را نوشته بود برای شما انجام داد.

هیچکاك: شرکتهای امریکایی قرارداد داشتند که فیلمهایی را پخش کنند که صد در صد انگلیسی باشد، این فیلمها را فیلمهای سهمیه‌ای می‌گفتند و معمولاً خیلی کم خرج ساخته می‌شد. وقتی که شرکت «بریتیش اینترنشنال پیکچرز» (British International Pictures) ساختن چندتایی از این فیلمها را در استودیوی الستری به عهده گرفت، من تهیهٔ یکی دوتایی از آنها را تقبل کردم. خیال داشتم کارگردانی را به لوی که دوستم بود و به عنوان نمایشنامه‌نویس شهرت زیادی داشت بسپرم.



شمارهٔ هفده

14. *Lord Chamber's Ladies*

هنرپیشه‌های خوبی داشتیم: گرترود لارنس (G. Lawrence) که در آنروزها ستارهٔ بسیار معروفی بود، و سر جرالد دوموریر (Maurier) هنرپیشهٔ اول لندن در آن روزگار، و به نظر من بهترین بازیگر در همه جا.

دو فیلم در نظر داشتم تهیه کنم. می‌خواستم یکی از آنها را به جان وان‌دروتن، بدهم که نمایشنامه‌نویس نسبتاً موفقی بود که چند نمایشنامهٔ دو شخصیته نوشته بود. من تسهیلات ساختن فیلم را در خیابانهای لندن با یك گروه فنی کوچك در اختیار او گذاشتم. به همه دستمزد یکسال تمام پرداخت می‌شد، بنابراین اگر باران می‌آمد او می‌توانست در استودیو کار کند و یا اگر دلش می‌خواست می‌توانست اصلاً کار را به کلی کنار بگذارد و هر وقت میل داشت از سر بگیرد. ضمناً دو هنرپیشهٔ جوان بسیار خوب هم که به مدت یکسال با آنها قرارداد بسته می‌شد در اختیارش قرار می‌گرفتند. ماحصل من به جای ماشین تحریر، دوربین فیلمبرداری را به او عرضه می‌کردم. هر چند این تسهیلاتی بود که من خودم هرگز از آنها برخوردار نشده بودم. وان دروتن پیشنهاد مرا رد کرد و هیچ وقت هم نفهمیدم چرا.

در این بین من داشتم روی داستانی فکر می‌کردم که کنتس راسل نوشته بود، داستان شاهزاده خانمی که از دربار فرار می‌کند و دو هفته را با یك فرد عادی و عامی به خوشی و تفریح می‌گذراند. این داستان به نظر شما آشنا نمی‌آید؟

تروفو: البته، *تعطیلات رومی*[۱۵] است.

هیچکاك: این فیلم را بالاخره هم نساختیم. بعد با دو نویسنده شروع به کار روی داستانی از ماجراهای بولداگ دراموند[۱۶] (Bulldog Drammond) کردم. سناریوی خوبی بود و تهیه کننده‌اش جان ماکس‌ول (Maxwell)بود.

تروفو: ماکس‌ول همان کسی نیست که تمام فیلمهای شما را از فیلم رینگ در سال ۱۹۲۷ به بعد تهیه کرده است؟

هیچکاك: ماکس‌ول نامه‌ای برای من فرستاد که: سناریوی درخشانی است، فوق‌العاده است. ولی من خیال ندارم به صورت فیلم تهیه‌اش کنم. تصور می‌کنم منتقدی که من خودم به استودیو آورده و برای کار تنظیم و تدوین قصه معرفی‌اش کرده بودم علیه من و فیلم پنهانی دسیسه کرده بود. به هر جهت این فیلم عاقبت ساخته نشد. این نقطه آخر دورهٔ کار من در شرکت «بریتیش اینترنشنال پیکچرز» بود.

تروفو: که در اینجا به سال ۱۹۳۳ می‌رسیم، اوضاع در این ایام زیاد بر وفق مراد شما نمی‌گذشت. خیال نمی‌کنم فیلم *والسهای وین*[۱۷] انتخاب خودتان بوده باشد.

هیچکاك: این یك موزیکال بدون موزیك بود که با مبلغ خیلی کمی ساخته شد و هیچ ربطی به شیوهٔ کار معمولی من نداشت. در واقع، در این دوره، من از لحاظ شهرت وضع چندان خوبی نداشتم، ولی خوشبختانه خودم متوجه این موضوع نبودم. حمل بر خودخواهی نشود: من صرفاً در باطن می‌دانستم که فیلمساز هستم. هیچوقت یادم نمی‌آید که به خودم گفته باشم: تو دیگر تمام شده‌ای، کارت به منتها درجهٔ سقوط رسیده، به





شمارهٔ هفده

۱۵. *Roman Holiday*، فیلمی است که ویلیام وایلر در سال ۱۹۵۳ ساخت و در ایران با نام شبی در رم نمایش داده شد. ـ م.

۱۶. کارآگاه افسانه‌ای، مخلوق نویسندهٔ انگلیسی هکتور مك‌نیل. ـ م.

17. *Waltzes From Vienna*

هر جهت از نظر خارجی و برای سایرین گمان می‌کنم که وضع من چنین بود.

استقبال از *غنی و غریب* خلاف انتظار بود و *شمارهٔ هفده* نمودار طرز تلقی لاقیدانه‌ای نسبت به کار من بود. از کاری که من انجام می‌دادم هیچ تحلیل دقیقی صورت نگرفته بود. من از همان روزها یاد گرفته‌ام که خود منتقد سر سخت خویش باشم، که بتوانم کنار بایستم و کارم را از نو تماشا کنم. یاد گرفته‌ام که تا نسبت به کاری که خیال دارم شروع کنم دردل احساس خاطر جمعی باطنی نکنم، تا قطع نداشته باشم که نتیجه‌ای خوب عاید خواهد شد دست به انجام آن نزنم. مثل اینکه آدم بخواهد ساختمانی را بنا کند اول باید اسکلت فلزی را ببیند. منظورم اسکلت و ساختمان داستان است. منظورم فکر و ایدهٔ فیلم است به طور کلی. اگر فکر اصلی محکم باشد، همه چیز جور می‌شود. اینکه فیلم چه از آب در می‌آید البته به درجات فرق می‌کند، ولی شکی وجود نخواهد داشت که فکر اولیه درست است. اشتباه من در مورد *غنی و غریب* آن بود که در نظر نگرفتم که هنرپیشه‌های اول باید برای منتقد و تماشاگر، به طور یکسان، جذاب باشند؛ با داستان به این خوبی، مسألهٔ انتخاب هنرپیشه نباید بی‌تفاوت قلمداد می‌شد.

موقعی که در این نقطهٔ حضیض زندگی حرفه‌ای‌ام *والسهای وین* را فیلمبرداری می‌کردیم مایکل بالکن (Balcon) که در همان استودیو کار می‌کرد به دیدن من آمد. او کسی بود که اولین فرصت کارگردانی را در اختیار من گذاشته بود. پرسید: خیال داری بعد از این فیلم چه بکنی؟

گفتم: سناریویی دارم که مدتی پیش نوشته شده، باید یك جایی اینجاها، در یك کشو باشد. سناریو را آوردم. بالکن آنرا پسندید و پیشنهاد کرد که آنرا بخرد. در نتیجه من رفتم نزد ماکس‌ول تهیه کنندهٔ سابقم، و سناریو را از او به دویست و پنجاه پوند خریدم و به کمپانی گومونت که رئیسش بالکن بود به پانصد پوند فروختم ولی از این نفع صد درصد آنقدر شرمنده بودم که آن پول را دادم جیکوب اپستاین (Jacob Epstein)، مجسمهٔ نیم تنهٔ بالکن را ساخت و آنرا به او هدیه کردم.

تروفو: این سناریوی *مردی که زیاد می‌دانست*[18] نیست؟

هیچکاك: چرا، داستان از یك ماجرای اصلی بولداگ دراموند، نوشتهٔ ساپر[19] (Sapper) گرفته شده بود. سناریو را چارلز بنت (Bennett) نوشت و گفتگوها را یك روزنامه‌نویس به اسم ویندهام لوئیس (Wyndham Lewis). در واقع این اعتبار را باید برای مایکل بالکن قائل شوم که اولین بار مرا در خط کارگردانی انداخت و بعدها هم فرصت دیگری به من داد. البته او همیشه نسبت به من شدیداً احساس مالکیت می‌کرد. به همین دلیل هم بعدها وقتی عازم هالیوود شدم از دست من بسیار عصبانی شد. ولی قبل از اینکه صحبت از *مردی که زیاد می‌دانست* را شروع کنیم، باید نکته‌ای را خاطرنشان شوم. در مسیر زندگی حرفه‌ای انسان هرچه که پیش بیاید استعداد آدمی سرجایش هست. کلیهٔ شواهد ظاهری نشان می‌داد که من در سال ۱۹۳۳ موقعی که *والسهای وین* را ساخته بودم در کار خلاقه‌ام یك دورهٔ نزولی را طی کردم، که البته چیز





جرالد موریر در *خانمهای لرد چمبر*.
صحنه‌ای از فیلم *والسهای وین*.

18. *The Man Who Knew Too Much*

۱۹. نام مستعار هکتور مك‌نیل، خالق این شخصیت. ـ م.

بدی بود. با وجود این، استعدادم در تمام این مدت باید سرجایش بوده باشد چون فکر *مردی که زیاد می‌دانست* را پخته بودم که اعتبار خلاقهٔ هنری مرا از نو تثبیت کرد.

باری، به ۱۹۳۴ برگردیم. ابتدا یك خودآزمایی بسیار بیدار کننده صورت گرفت و بعد از آن من برای ساختن *مردی که زیاد می‌دانست* آماده بودم.

٤



تروفو: *مردی که زیاد می‌دانست* موفق‌ترین فیلم شما در انگلستان بود که گمان می‌کنم در امریکا هم با استقبال زیادی روبرو شد.

نسخهٔ اولیهٔ داستان مربوط به یك زوج توریست انگلیسی بود که با دخترشان به سویس آمده‌اند. این دو نفر تصادفاً شاهد قتل یك فرانسوی هستند که قبل از مرگ از راز توطئه به جان یك سیاستمدار خارجی که قرار است در لندن کشته شود پرده برمی‌دارد. گروه جاسوسان برای آنکه این زن و شوهر رازشان را فاش نکنند دختر کوچك آنها را می‌دزدند. زن و شوهر در تعقیب رابایندگان دخترشان به لندن می‌آیند و در آنجا زن در آخرین لحظه موقعی که می‌خواهند در یك کنسرت در آلبرت هال به سیاستمدار مورد نظر شلیك کنند جان این مرد را نجات می‌دهد. ماجرا بالاخره به این ترتیب تمام می‌شود که پلیس با کمك گاز اشك‌آور گروه جاسوسان را از مخفیگاهشان بیرون می‌کشد و دخترك نجات پیدا می‌کند.

جایی خوانده‌ام که این قصه از یك ماجرای واقعی گرفته شده بود که در آن وینستون چرچیل هم موقعی که وزیر کشور بود، دخالت داشت.

هیچکاک: یعنی آخر قضیه براساس یك ماجرای واقعی قرار داشت. این جریان گمان می‌کنم حدود سال ۱۹۱۰ اتفاق افتاد و به محاصرهٔ خیابان سیدنی[1] معروف بود. یك عده خرابکار روس در خانه‌ای پناه گرفته بودند و بین آنها و پلیس تیراندازی درگیر بود. چون عملیات خیلی مشکل بود از سربازها کمك گرفتند، و چرچیل برای نظارت قضایا شخصاً در محل حاضر شد. این اتفاق باعث شد که از نظر سانسور دردسر زیادی برای من درست شود. می‌دانید که پلیس انگلیس با خود اسلحه برنمی‌دارد. در جریان محاصره خرابکارها همانطور که گفتم ناچار شدند از ارتش کمك بگیرند، چیزی نمانده بود توپخانه را وارد معرکه کنند که خانهٔ مورد محاصرهٔ آتش گرفت و خرابکارها ناچار بیرون آمدند. سالها بعد که من داشتم این جریان را فیلم می‌کردم، مجمع سانسور فکر کرد که این اتفاق لکهٔ ننگی بر دامن پلیس انگلیس است. با وجود این نمی‌شد نشان داد که پلیس با خود اسلحه حمل می‌کند. وقتی که از سانسورچی پرسیدم که به نظر آنها جاسوسان را چطور باید از خانه بیرون کشید، پیشنهاد کردند که از





مردی که زیاد می‌دانست (۱۹۳٤)

1. Sidney Street Siege

لوله‌های آب استفاده کنیم. من راجع به این اتفاق مقداری تحقیق کردم و متوجه شدم که وینستون چرچیل هم همین پیشنهاد را کرده بود. عاقبت سانسورچی هم موافقت کرد نشان بدهیم که پلیس چندتایی تیر شلیك می‌کند به شرط‌آنکه نشان داده بشود که افراد پلیس به یك مغازهٔ اسلحه‌سازی در آن حوالی می‌روند و انواع و اقسام سلاحهای قدیمی را برمی‌دارند. هدف آن بود که تصریح بشود که پلیس از اسلحه استفاده نمی‌کند. این فکر آنقدر مسخره بود که من اعتنایی به آن نکردم. در عوض در یك صحنهٔ کوتاه نشان دادیم کامیونی با بار تفنگ وارد می‌شود و تفنگها بین افراد پلیس تقسیم می‌شود.

تروفو: در نسخهٔ امریکایی، به تاریخ ۱۹۵٦، فیلم در مراکش شروع می‌شد، در نسخهٔ اولیه ماجرا در سویس شروع می‌شود.

هیچکاك: صحنهٔ اول فیلم *سن‌موریتس* در سویس است. چون من و همسرم ماه عسلمان را در این شهر گذراندیم. از پنجرهٔ اقامتگاهمان محوطهٔ بازی پاتیناژ را می‌دیدیم. به فکرم رسید بدنیست فیلم را اینجور شروع کنیم که یکی از بازیکنان روی یخ با تیغهٔ کفش بنویسد هشت، شش، صفر، دو. که البته یك رمز جاسوسی است، ولی بعد، از این فکر منصرف شدم.

تروفو: چون گرفتن این صحنه مشکل بود؟

هیچکاك: نه، چونکه جایی در داستان نداشت. ولی آنچه می‌خواستم بگویم اینست که از همان اول کوهستانهای برف پوشیدهٔ آلپ و خیابانهای پرتراکم لندن عامل تعیین کننده‌ای بود. این نکتهٔ تصویری باید در فیلم می‌آمد.

تروفو: در نسخهٔ اول از پی‌یر فرنه (Fresnay) و در نسخهٔ دوم از دانیل ژلن (Gelin) استفاده کردید. چرا این نقش را باید به یك فرانسوی می‌دادید؟

هیچکاك: من روی آکتور فرانسوی نظر به خصوصی نداشتم، گمانم سلیقهٔ تهیه کننده بود، اما روی پیتر لوره (Lorre) اصرار داشتم. او تازه در فیلم M فریتس لانگ بازی کرده بود و این اولین فیلم انگلیسی‌اش محسوب می‌شد. بذله‌سنج خوبی بود. به او می‌گفتند «بارانی متحرك» چون همیشه بارانی‌ای می‌پوشید که تا قوزك پایش می‌رسید.

تروفو: شما فیلم *M* را دیده بودید؟

هیچکاك: بله، ولی درست یادم نمی‌آید. در فیلم مردی نبود که سوت می‌زد؟

تروفو: بله، پیتر لوره بود. در آن دوره باید فیلمهای دیگری هم از فریتس لانگ دیده باشید. مثل *جاسوس*[2] و *وصیت‌نامهٔ دکتر مابوزه*[3].

هیچکاك: *مابوزه* مال خیلی وقت‌پیش است. یادتان هست که در *مردی که زیاد می‌دانست* صحنه‌ایست که در مطب یك دندانساز می‌گذرد؟ اول خیال داشتم این صحنه را در یك سلمانی بگیرم که حوله‌های داغ صورت مردها را پوشانده است. ولی کمی قبل از شروع فیلمبرداری، فیلم *من از میان زندانیان زنجیری گریخته‌ام*[4] اثر مروین له‌روی (Le Roy) را دیدم که یك چنین صحنه‌ای داشت. بنابراین صحنه را به دندانسازی منتقل کردم و در



هیچکاك و پیتر لوره





صحنه‌هایی از مطب دندانپزشکی در *مردی که زیاد می‌دانست* (۱۹۳٤)

2. *Spy*

3. *The Testament of Dr. Mabuse*

4. *I Am a Fugitive From a Chain Chang*

حین کار چند تا چیز دیگر راهم که زیاد خوشم نمی‌آمد تغییر دادم. مثلاً در شروع فیلم نشان داده‌ایم که قهرمان زن ماجرا ــ مادر دختر بچهٔ دزدیده شده ــ تیرانداز ماهری است. جنایتکارها تصمیم می‌گیرند این زن را هیپنوتیزم کنند و درحالی که زیر تأثیر هیپنوتیزم است او را به آلبرت هال ببرند و وادارش کنند که آن سفیر خارجی را شخصاً بکشد. بعد که فکرهایم را کردم دیدم حتی یك تیرانداز درجهٔ یك هم ممکن است در خواب هیپنوتیزمی نتواند خیلی دقیق هدف‌گیری کند. در نتیجه این فکر را حذف کردم.

تروفو: جالب است که در عمل، شما درست عکس این فکر را عملی کردید یعنی زن به جای کشتن آن سفیر خارجی با فریادی که در لحظهٔ حساس می‌کشد جان او را نجات می‌دهد.

وضعیت آن‌طوری که من یادم است از این قرار است که یك گروه جاسوس نقشهٔ قتل یك سیاستمدار مهم خارجی را کشیده است. نقشه این است که او را حین اجرای یك قطعهٔ «کانتاتا» (Cantata) که طی کنسرتی در آلبرت هال انجام می‌شود به قتل برسانند. قاتل قرار است درست در لحظه‌ای تیراندازی کند که در جریان کنسرت، سنج به صدا درمی‌آید. آنها برای خاطر جمعی، لحظهٔ قتل را با شنیدن صفحهٔ آن قطعه موسیقی تمرین می‌کنند.

بعد خود کنسرت شروع می‌شود. افراد هرکدام سرجاهای خود قرار می‌گیرند،ما که هرلحظه به شدت هیجانمان افزوده می‌شود انتظار فرارسیدن لحظه‌ای را می‌کشیم که آن سنج‌نواز بی‌اعتنا صفحه‌های سنج را به هم بکوبد.

هیچکاک: فکر به کار بردن سنج را از یك کاریکاتور یا درواقع یك سلسله کاریکاتور گرفتم که در مجلهٔ فکاهی *پانچ* (*Punch*) چاپ شده بود. کاریکاتورها مردی را نشان می‌داد که صبح ازخواب بیدار می‌شود، از تختخواب بلند می‌شود به حمام می‌رود، با آب دهانش را می‌شوید، ریش می‌تراشد، دوش می‌گیرد، لباس می‌پوشد و صبحانه می‌خورد. بعد کلاه بر سر می‌گذارد، پالتویش را می‌پوشد، کیفی را که حاوی یك آلت کوچك موسیقی است برمی‌دارد و از خانه خارج می‌شود، در خیابان سوار اتوبوس می‌شود که او را در مقابل آلبرت هال پیاده می‌کند. مرد از در ورودی نوازنده‌ها داخل می‌شود، کلاه از سر برمی‌دارد، پالتویش را درمی‌آورد، کیف را باز می‌کند و از آن یك فلوت کوچك خارج می‌کند. بعد با سایر نوازنده‌ها روی سن بزرگ می‌رود و در جای خود قرار می‌گیرد. پس از چندی رهبر ارکستر وارد می‌شود، علامت می‌دهد و ارکستر شروع به نواختن می‌کند. مرد کوچك ما سرجایش نشسته و صفحه‌های نت را یکی پس از دیگری ورق می‌زند و منتظر نوبت خویش است. بالاخره رهبر ارکستر چوبدستی خود را در جهت او حرکت می‌دهد و مرد فقط یك نت در فلوت خود می‌دمد: «بلوپ!» وقتی که کارش را کرد، فلوت را در کیف می‌گذارد، پاورچین پاورچین از صحنه خارج می‌شود، کت و کلاهش را برمی‌دارد و بیرون می‌رود، حالا دیگر خیابانها تاریك شده، مرد سوار اتوبوس می‌شود و به خانه می‌رود، شام حاضرست، غذایش را می‌خورد، به





مردی که زیاد می‌دانست (۱۹۳٤)

اتاقش می‌رود، لباسهایش را درمی‌آورد، به حمام می‌رود، دهانش را می‌شوید، پیژامه‌اش را می‌پوشد، به تختخواب می‌رود و چراغ را خاموش می‌کند.

تروفو: این مضمون آنقدر جالب است که به اشکال مختلف از آن در فیلمهای نقاشی متحرك استفاده کرده‌اند.

هیچکاك: ممکن است. به هر جهت این آدم اسمش مرد یك نُتی است و ماجرای مردی است که انتظار اجرای یك نت را می‌کشد. این مسئله به من یك ایده را داد که برای ایجاد یك لحظهٔ دلهره‌آور از سنج استفاده بکنم.

تروفو: یادم نیست که این قسمت را در نسخهٔ انگلیسی فیلم چطور اجرا کردید، ولی در نسخهٔ امریکایی زحمت زیادی کشیدید که توجه تماشاگر را به سنج جلب کنید. درست بعد از تمام شدن نوشته‌های اول فیلم، نوازنده را درحال تکان دادن صفحه‌های سنج نشان می‌دهید. بعد نوشته‌ای ظاهر می‌شود که صدای سنج می‌تواند مسیر زندگی یك خانوادهٔ امریکایی را عوض کند، یا چیزی به این مضمون. بعدها که آدمکشها پیش از رفتن به آلبرت هال صفحهٔ آن قسمت از کنسرت، قسمت کانتاتا را گوش می‌دهند این قطعه را دوبار می‌نوازند. نکته، خیلی دقیق و با تأکید القا می‌شود.

هیچکاك: باید این کار را می‌کردیم که تماشاگر کاملاً در موضوع شرکت می‌کرد. بین تماشاگران احتمالاً عدهٔ زیادی هستند که حتی معنی سنج را نمی‌دانند. بنابراین لازم بود که فقط سنج را نشانشان می‌دادیم، و حتی لغتش را هم برایشان هجی می‌کردیم. ضمناً مهم آن بود که تماشاگر نه فقط صدای سنج را تشخیص بدهد، بلکه در ذهن منتظر شنیدن این صدا باشد، و با علم به آنکه منتظر چیست رخ دادن این چیز را انتظار بکشد. قرار دادن تماشاگر در شرایط مناسب و مهیا کردن واکنشهای او، در پرورش دلهره لازم است.

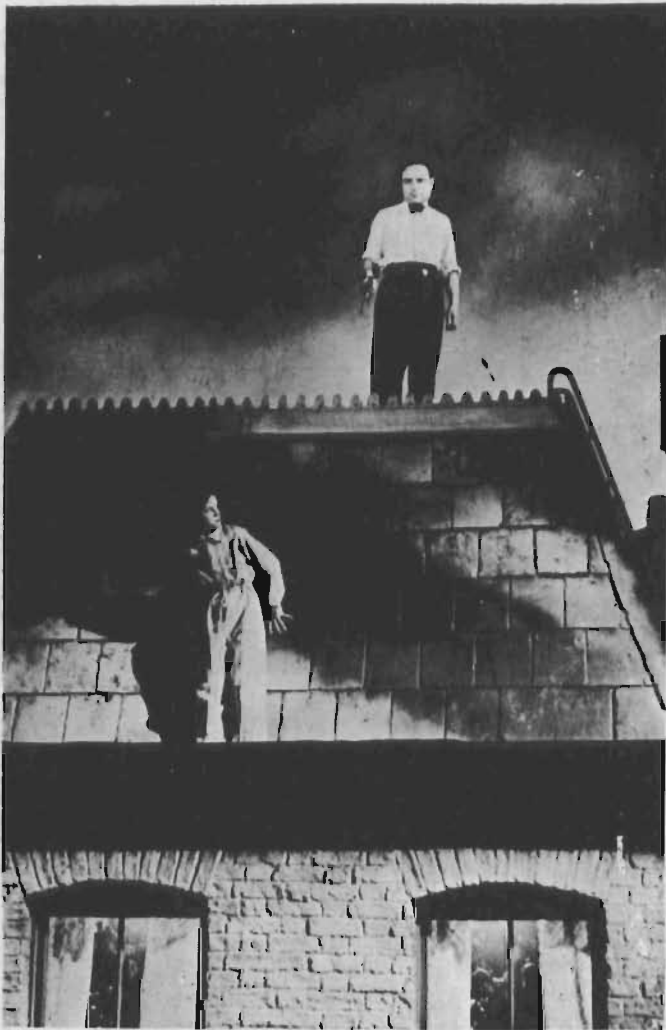
قطعهٔ «کانتاتا» روی آن صفحه دوبار پخش شد تا در بروز هر نوع آشفتگی در ذهن تماشاگر در مورد آنچه قرار است اتفاق بیفتد جلوگیری شود. غالباً دیده‌ام یك وضعیت دلهره‌آمیز ضعیف است چونکه اتفاق به اندازهٔ کافی روشن نیست. مثلاً اگر دو هنرپیشه تصادفاً یك جور لباس پوشیده باشند، تماشاگر نمی‌تواند بین آنها فرق بگذارد. اگر محل وقوع ماجرا خوب معرفی و تثبیت نشود، تماشاگر نمی‌فهمد قضایا در کجا دارد اتفاق می‌افتد. اگر درحالی که تماشاگر هنوز در ذهن سرگرم سردرآوردن از آن نکات است، واقعه و صحنهٔ حساسی رخ بدهد، تأثیر عاطفی‌اش از دست خواهد رفت. بنابراین لازم است که فیلمساز در هر لحظه روشنگو باشد.

تروفو: به نظر من نیاز به ساده‌گویی هم از لحاظ اهمیت دست کمی از روشن‌گویی ندارد. کارگردان فیلم باید حس ساده‌گویی داشته باشد. به عقیدهٔ من دو نوع هنرمند خلاقه وجود دارد: کسانی که ساده می‌کنند و کسانی که می‌توان اسمشان را گذاشت پیچیده کننده. بسیاری از نقاشها و نویسندگان نخبه به این گروه دوم تعلق دارند ولی برای موفقیت در هنرهای نمایشی باید ساده کننده بود. با من موافق نیستید؟





مردی که زیاد می‌دانست: جاسوسان صفحهٔ کانتاتا را گوش می‌دهند.
عکس بالا، نسخهٔ سال ۱۹۳٤؛ عکس پایین، نسخهٔ سال ۱۹۵٦.



مردی که *زیاد می‌دانست* (۱۹۳٤)

هیچکاک: چرا، کاملاً، حتی اگر صرفاً به این خاطر باشد که آدمی تا احساسی را شخصاً تجربه نکرده باشد نمی‌تواند آنرا به دیگران منتقل کند. این موضوع ضرورت دارد. اگر صرفاً به خاطر کنترل عامل زمان هم که باشد، باید ساده کننده بود. کارگردانهایی که کنترل را از دست می‌دهند به تجریدپردازی مشغول می‌شوند و این اشتغال آنها را از تمرکز بر مسائل بخصوص باز می‌دارد. آنها مثل ناطقهای ضعیفی هستند که حواسشان پرت می‌شود چونکه زیادی خجالتی هستند و نمی‌توانند نکته‌ای را ثابت کنند یا سر مطلب بروند.

ضمناً بین دو نسخهٔ فیلم *مردی که زیاد می‌دانست* تفاوت مهمی وجود دارد. در نسخهٔ انگلیسی شوهر در حبس باقی می‌ماند در نتیجه این زن است که به تنهایی ماجرا را در آلبرت هال و تا آخر قضایا دنبال می‌کند.

تروفو: نسخهٔ دوم بهتر بود، چون رسیدن شوهر به صحنه‌ای که قطعهٔ موسیقی داشت اجرا می‌شد، امکان می‌داد که دلهره تعمیم پیدا کند. او همسرش را از دور می‌دید و زن وضعیت را به اشاره به او حالی می‌کرد. شوهر باید دست به کاری می‌زد، درنتیجه می‌کوشید که خود را به «لژ»ی که سیاستمداران در آن نشسته بودند برساند. فصلی که در مسیر راهروها می‌گذرد، و در آن شوهر می‌کوشد به پلیسهایی که در آنجا گماشته شده‌اند توضیح بدهد و پلیسها یکی یکی او را به هم حواله می‌دهند، تماماً به صورت پانتومیم اجرا شده و این نحوهٔ اجرا ضمن تشدید دلهره، مسخره بودن تمام این وضعیت راهم نشان می‌دهد. جنبهٔ تمسخر، اینجا خیلی ظریفتر و پوشیده‌تر است تا در نسخهٔ انگلیسی. و مزیت دیگرش این است که تمسخر و بذله به جای آن که به حالت این فصل لطمه‌ای بزند تأثیر دوام را بالاتر می‌برد.

هیچکاک: درست است ولی به جز این تفاوت، صحنه‌ای که در آلبرت هال می‌گذرد در هر دو نسخه کاملاً شبیه است، قبول ندارید؟ «کانتاتا» یکی است.

تروفو: ولی ارکستراسیون برنارد هرمان (Herrmann) به مراتب برتری دارد. ضمناً این صحنه در نسخهٔ دوم طولانی‌تر نیست؟ به هر جهت یك قطعه سیصدمتری فیلم در اینجا هست که کاملاً موزیکال است و یك کلمه گفتگو ندارد. «نما»ها هم تماماً ثابت و بدون حرکت هستند. در نسخهٔ اولیه «نما»ها اغلب متحرك بودند مثلاً چندبار حرکت افقی بود: در جایی که دوربین از روی صورت قاتل به صورت زن و از صورت زن به صورت سیاستمدار می‌رفت. نسخهٔ مجدد، چه در ساختمان و چه در توجه بسیار دقیق به جزئیات به مراتب بر نسخهٔ اولیه رجحان دارد.

هیچکاک: شاید بشود گفت که نسخهٔ اولیه کار یك تازه‌کار مستعد و نسخهٔ دوم کار یك حرفه‌ای است.

تروفو: فکر می‌کنم بعد از موفقیت *مردی که زیاد می‌دانست* دست شما را در انتخاب داستان بازگذاشتند. داستان بعدی‌ای که انتخاب کردید یعنی *سی‌ونه پله* ماجرای یك مرد جوان اهل کانادا است که به قصد تعقیب گروهی از جاسوسان که زنی را به ضرب کارد در آپارتمان او کشته‌اند لندن را به عزم اسکاتلند ترك می‌کند. این مرد به هر طرفی که رو می‌آورد

سرراهش دامها و موانع مختلف قرار داده شده، چون از یك طرف پلیس فکر می‌کند قاتل اصلی اوست و از طرف دیگر جاسوسان می‌خواهند حسابش را برسند. بعد از یك سلسله فرارهای دلهره‌آور در آخرین لحظه، ماجرا به سرانجامی خوش می‌کشد. سناریو از یك رمان جان باکن (Buchan) گرفته شده بود. گمان می‌کنم شما برای این نویسنده تحسین زیادی قائل هستید؟

هیچکاك: در واقع باکن خیلی پیش از این که *سی‌ونه پله* را در دست بگیرم برمن تأثیری شدید به جاگذاشته بود، چیزی ازاین تأثیر در مردی که *زیاد می‌دانست* محسوس است. باکن رمانی دارد به اسم *گرین منتل* (*Greenmantle*) که در آن احتمالاً از شخصیت لارنس عربستان الهام گرفته است. کوردا (Korda) این رمان را خرید و من اول خیال داشتم این را به فیلم برگردانم ولی بعد تصمیم گرفتم *سی‌ونه پله* را بسازم که موضوع جمع‌وجورتری داشت. شاید به دلیل احترامی که من برای شاهکارهای ادبی قائلم و قبلاً هم در مورد داستایوسکی به آن اشاره کردم.

چیزی که برای من در مورد کارهای باکن جالب است این است که مضامین فوق‌العاده دراماتیك را خیلی یکدستی و ساده‌تر از حد لازم قلمداد می‌کند.

تروفو: دردسر هری هم همین کیفیت پیش پاافتادهٔ گرفتن مسائل مهم را در خود دارد.

هیچکاك: بله، این یکدستی گرفتن از نظر من اهمیت دارد. به هرجهت، من و چارلزبنت، روی سناریوی فیلم کار کردیم و شیوه‌ای که من آن روزها به کار می‌بردم این بود که پرداختی از سناریو را با جزئیات کامل، بدون گفتگوها، آماده می‌کردم. من *سی‌ونه‌پله* را به صورت فیلمی متشکل از یك سلسله داستانهای فرعی و جدا جدا می‌دیدم، و این بار کاملاً خودم را آماده کرده بودم. به محض اینکه از یك داستان فرعی فارغ می‌شدیم یادم هست که می‌گفتم «... در اینجا به یك داستان کوتاه خوب احتیاج داریم» سعی می‌کردم محتوای هر صحنه کاملاً محکم و استوار باشد به طوری که هریك از فصلها برای خودش فیلم کوچکی باشد.

به هرجهت علیرغم احترام من نسبت به جان باکن در فیلم چیزهایی هست که در کتاب نیست. مثلاً صحنه‌ای که رابرت دونات (Donat) شب را نزد یك دهقان و همسرش می‌گذراند از یك داستان قدیمی راجع به یك بوئر (Boer) مقیم آفریقای جنوبی گرفته شده که مردی است با ریش سیاه و خیلی خشك و جدی که زنی بسیار جوان و از نظر جنسی گرسنه دارد. این زن روز تولد شوهر مرغی را کشته و با آن غذایی آماده کرده است. شبی است طوفانی و زن جوان امیدوار است که شوهرش از این غذایی که وی بی‌خبر درست کرده خوشش بیاید، ولی آنچه درمقابل این زحمات نصیبش می‌شود اوقات تلخی شوهر است که او را به خاطر اینکه مرغی را بدون اجازهٔ وی کشته است مورد ملامت قرار می‌دهد. در نتیجه مراسم تولد با اندوه و دلخوری همراه می‌شود. ناگهان صدای در منزل بلند می‌شود پشت در مرد بیگانهٔ خوش قیافه‌ای ایستاده که راهش را گم کرده





سی‌ونه پله (۱۹۳۵)

و تقاضا دارد که آن شب را به او پناه بدهند. زن از او دعوت می‌کند که داخل شود و به وی غذا تعارف می‌کند، ولی دهقان که فکر می‌کند مرد تازه وارد زیاد غذا می‌خورد بین غذا مانع او می‌شود و می‌گوید: «دیگر کافی است این غذا را ما باید تا آخر هفته بخوریم.»

زن با ولع سرگرم تماشای مرد بیگانه است. شوهر پیشنهاد می‌کند مهمان را در انبار بخوابانند ولی زن اعتراض می‌کند. عاقبت هرسه نفر آنها در تختخواب بزرگ منزل می‌خوابند زن و مرد غریبه در دو طرف و شوهر در وسط آنها. زن می‌خواهد راهی پیدا کند که از شر شوهر خلاص شود و عاقبت شنیدن صدایی را بهانه کرده شوهر را بیدار می‌کند و می‌گوید: «گمانم مرغها از مرغدانی خارج شده‌اند.»

شوهر از خانه بیرون می‌رود و زن مرد بیگانه را بیدار کرده می‌گوید: «زودباش، حالا موقعش است.»، مرد از جا می‌پرد و به سرعت بقیهٔ غذا را تمام می‌کند.[5]

تروفو: داستان جالبی است ولی این ماجرا در فیلم بهتر مجسم شده، حالت صحنه آدم را به یاد فیلمهای مورنا می‌اندازد، شاید به خاطر قیافه‌ها و شاید به خاطر اینکه آدمها به زمین و در عین حال به مذهب وابسته‌اند. گرچه این فصل قسمت کوتاهی است ولی شخصیتها بسیار چشمگیر و قوی از کار در آمده‌اند. به خصوص قسمت دعا خواندن خیلی جالب است. در حالی که شوهر قبل از غذا دعا می‌خواند رابرت دونات متوجه می‌شود که عکسش در روزنامه‌ای که روی میز قرار دارد چاپ شده است. در اینجا به زن توجه می‌کند و زن هم پی می‌برد و اول نگاهی به روزنامه و بعد به دونات می‌اندازد. نگاه آن دو که به هم می‌افتد روشن است که زن فهمیده که این مرد فراری و تحت تعقیب است. در پاسخ پرسش بی کلام و جدی زن، چشمان دونات به وضوح تقاضای کمك می‌کند. مرد دهقان که متوجه رد وبدل کردن این نگاهها می‌شود فکر می‌کند بین این دو نفر یك جور سَر و سرّ عاشقانه بر قرار شده و از خانه خارج می‌شود که از پنجره مواظب آنها باشد.

تمام این صحنه یك نمودار و نمونهٔ زیبا از سینمای صامت است و شخصیتها به وضع بسیار تحسین‌انگیزی پرداخته شده‌اند. مثلاً شوهر آشکارا مردیست متعصب، تملك‌جو، حسود و بی اندازه پایبند اصول اخلاقی. این جنبه از شخصیت او در واقعهٔ بعدی اثر خاص دارد: زن پالتوی شوهرش را به دونات می‌دهد بعدها که به او تیراندازی می‌کنند گلوله به کتاب انجیلی که دهقان در جیب پالتوی خود داشته اصابت می‌کند و انجیل مانع از قتل دونات می‌شود.[6]

هیچکاك: بله، صحنهٔ خوبی بود. در این فیلم ضمناً شخصیت جالب دیگری هم هست به‌اسم «آقای حافظه»، این شخصیت از یك بازیگر واقعی به اسم «داتاس» (Datas) که در کاباره‌ها برنامه اجرا می‌کرد گرفته شده. حاضران از او دربارهٔ وقایع مهم سؤالاتی می‌کنند، مثلاً می‌پرسند «کشتی *تایتانیك* کی غرق شد؟» و او جواب صحیح می‌دهد. بعضی سؤالات منحرف کننده هم بود. مثلاً می‌پرسیدند آدینه مقدس[7] کی به سه‌شنبه افتاد؟ و جواب این بود: «آدینهٔ مقدس اسبی بود که در مسابقات

۵. این داستان را کارلو رایم در سال ۱۹۵۱ در قسمتی مربوط به شکم‌پرستی در فیلم *هفت گناه کبیره* آورده است. ـ ف.ت.

۶. در فیلم *جاسوس* اثر فریتس لانگ (۱۹۲۸)، نیز کتابی مانع از اصابت گلوله می‌شد ولی در این مورد، کتاب نجات بخش انجیل نبود. ـ ف.ت.

۷. good friday، جمعهٔ قبل از شنبهٔ عید پاك. ـ م

ول ورهمتون (Wolverhampton)شرکت داشت و این اسب روز سه‌شنبه ۲۱ ژوئن ۱۸٦٤ در برخورد با اولین مانع به زمین افتاد.»

تروفو: «آقای حافظه» شخصیت جالبی بود به خصوص یادم هست که شما چطور ترتیب مرگ او را داده بودید، او را قربانی وجدان حرفه‌ای‌اش کردید. وقتی که رابرت دونات در کاباره از او می‌پرسد *سی ونه پله* چه معنی دارد«آقای حافظه » بی‌اختیار تمام ماجرای گروه جاسوسان را برملا می‌کند و رئیس گروه که بین تماشاگران حضور دارد او راهدف گلوله قرار می‌دهد.

این از آن ظرایفی است که به بسیاری از فیلمهای شما کیفیتی می‌بخشد که به ذهن تماشاگر رضایت فوق‌العاده می‌دهد. شخصیت‌پردازی تا منتها درجه، تا لحظهٔ مرگ تکوین یافته است. در داخل وضعیتی که از یك حالت چشمگیر شروع و به حالتی رقت‌انگیز کشانده می‌شود، واقعه با رعایت منطقی بی‌رحم پرداخته شده است که مرگ را مسخره و در عین حال مؤثر و مهم و تقریباً قهرمانانه جلوه می‌دهد.

هیچکاك: تمام منظور این بود که این مرد را حس وظیفه‌شناسی‌اش محکوم به مرگ کرده است. «آقای حافظه» می‌داند که *سی و نه پله* چه معنا دارد و وقتی که از او سؤال می‌شود مکلف است که جواب بدهد. دخترك معلم مدرسه هم در *پرندگان* به همین دلیل می‌میرد.

تروفو: من اخیرا *سی ونه پله* را در بروکسل دیدم و چند روز بعد به تماشای نسخهٔ جدید این فیلم که به وسیلهٔ رالف توماس (Thomas)با شرکت کنت مور (Kenneth More)ساخته شده رفتم. این نسخهٔ جدید کارگردانی ضعیفی داشت و نسبتاً مضحك بود ولی داستان انقدر گیرا است که تماشاگران به هر حال جذب شده بودند.

در بعضی قسمتها تقطیع صحنه‌ها، تقطیع اصلی شما را به دقت پیروی می‌کند ولی حتی این قسمتها هم ضعیف‌تر بود. هرجا هم که تغییراتی داده بودند اغلب غلط و نا به جا بود. مثلاً در شروع فیلم رابرت دونات در آپارتمانی که زن در آن به قتل رسیده گیر افتاده است، از پنجره دو جاسوس را می‌بیند که در خیابان جلوی منزل مرتب بالا و پایین می‌روند. شما در فیلم خودتان این جاسوسان را از دید دونات نشان داده بودید، دوربین داخل اتاق بود و جاسوسها بیرون در خیابان بودند ولی در این نسخهٔ دوم، رالف توماس دوسه جا تصویر درشت و نزدیك جاسوسها را در خیابان نشان می‌دهد به همین دلیل، صحنه تمام تاثیر و نفوذش را از دست می‌دهد. این دو جاسوس دیگر مرموز و خطرناك نیستند و هیچ دلیلی برای وحشت از آنها وجود ندارد.

هیچکاك: بله، درست نیست، تمام معنی قضیه از دست رفته است. واضح است که در چنین وضعیتی نمی‌شود دید را تغییر داد.

تروفو: از قضا *سی و نه پله* را دوباره دیدم که متوجه شدم تقریباً در این دوره است که شما در سناریوها بعضی قیدها را کنار گذاشته‌اید یعنی اهمیت کمتری برای منطقی و باور کردنی بودن اسکلت داستان قائل می‌شوید و به هر جهت هر جا که لازم باشد منطقی بودن را قربانی احساس خالص می‌کنید.







سی‌ونه پله (۱۹۳۵)

هیچکاک: بله، درست است.

تروفو: مثلاً وقتی که رابرت دونات دارد از لندن خارج می‌شود و در قطار یك سلسله اتفاقات ناراحت کننده سر راهش پیش می‌آید و او این اتفاقات را به نحو پریشان کننده‌ای برای خودش تعبیر می‌کند. فکر می‌کند دو نفری که رو بروی او در کوپه نشسته‌اند از پشت روزنامه‌هایشان مواظب وی هستند. موقعی که قطار در ایستگاه می‌ایستد پلیسی را می‌بینیم که خبردار ایستاده و بعد صاف توی دوربین چشم می‌دوزد، نشانه‌های خطر در همه جا هست، همه چیز حکم تهدید را دارد. ساختن متعمدانهٔ این حالت قدمی در جهت شیوهٔ استیلیزه کردن فیلمهای امریکایی شما بود.

هیچکاک: بله، در این دوره نسبت به گذشته توجه بیشتری به جزئیات می‌شد. هر بار که به رویداد تازه‌ای می‌رسیدیم به خودم می‌گفتم: «باید زمینهٔ تصویر را در اینجا پر کرد.»

آنچه که من در *سی و نه پله* دوست دارم نقل و انتقالهای سریع است. رابرت دونات تصمیم می‌گیرد نزد پلیس برود و بگوید که مردی که یکی از انگشتهایش را از دست داده قصد کشتن او را داشت و کتاب انجیل جانش را نجات داد، ولی پلیس حرف او را باور نمی‌کند و دونات خود را با دستبند گرفتار می‌بیند. چطور از شر دستبند خلاص خواهد شد؟ دوربین در امتداد خیابان حرکت می‌کند و ما دونات را که همچنان دستبند به دست دارد در پشت پنجره می‌بینیم. ناگهان شیشهٔ پنجره خرد می‌شود، لحظه‌ای بعد دونات به سرعت خود را به گروهی از سپاهیان رستگاری می‌رساند، در رژهٔ آنها شرکت می‌کند، سر راه در یك کوچهٔ باریك می‌پیچد و بعد سر از یك سالن کنفرانس در می‌آورد. یك نفر می‌گوید: «خدا را شکر ناطق بالاخره وارد شد.» او را پشت میز خطابه می‌کشانند و در آنجا ناچار می‌شود از خودش یك نطق انتخاباتی در بیاورد.



سی‌ونه پله (۱۹۳۵)

بعد دختریست که از دونات خوشش نمی‌آید چون او را در قطار بوسیده است. دختر با دو جوان از راه می‌رسد. ظاهراً می‌خواهند دونات را به کلانتری ببرند، ولی همانطور که لابد یادتان هست آنها جزو جاسوسان هستند. دونات که با دستبند به دخترك بسته شده در نتیجهٔ بسته شدن راه به وسیلهٔ یك گلهٔ گوسفند، با دخترك موفق به فرار می‌شود. بعد همانطور که به‌هم بسته هستند شب را در یك هتل می‌گذرانند و بعد بقیهٔ قضایا ادامه پیدا می‌کند.

سرعت این تغییر و تبدیلات هیجان را بیشتر می‌کند. البته ایجاد چنین حالتی خیلی کار و تلاش برد ولی ارزشش را داشت. در این مورد باید مضمونی را به دنبال مضمون دیگر آورد، هرچه را که مانع از سرعت گام وقایع می‌شود حذف کرد.

تروفو: در این شیوه هرچه که صرفاً جنبهٔ مصرفی دارد کنار گذاشته می‌شود تا فقط صحنه‌هایی باقی بمانند که ساختن و دیدنشان جذاب است. این آن نوع سینماست که تماشاگران فوق‌العاده دوست می‌دارند ولی اغلب منتقدان را ناراحت می‌کند. منتقدان موقع دیدن فیلم یا بعد از تماشای آن، سناریو را که البته از لحاظ منطقی درست در نمی آید تجزیه و تحلیل می‌کنند و بعد جنبه‌هایی را که دقیقاً جوهر و اساس این نوع فیلم است،

مثلاً یك طرز تلقی کاملاً لاقیدانه نسبت به منطقی بودن و قابل هضم و باور بودن را به عنوان نقطه ضعف رویش انگشت می‌گذارند.

هیچکاك: من با منطقی و مستدل بودن کاری ندارم، این آسانترین جزء کار است، پس چرا آدم به خاطرش خود را زحمت بدهد؟ آن صحنهٔ طولانی را در *پرندگان* یادتان هست، جایی که یك مشت آدم دارند راجع به پرنده‌ها حرف می‌زنند؟ در آنجا زنی است پرنده‌شناس، یعنی کسی که دقیقاً در مورد پرنده‌ها تخصص دارد، و این زن مطلقاً به تصادف محض در آنجا حاضر است! طبیعی است که من می‌توانستم سه تا صحنه بسازم که به حضور این زن در آنجا دلیل منطقی بدهد، ولی این سه صحنه به کلی بی‌لطف می‌بود.

تروفو: بگذریم از اینکه وقت تماشاگر هم این وسط تلف شده بود!

هیچکاك: صرفنظر از اتلاف وقت، این جور صحنه‌های توضیح منطقی ـ دهنده در فیلم خلل ایجاد می‌کنند. اگر قرار باشد همه چیز را به حسب استدلال و باور تحلیل کنیم، هیچ سناریوی داستانی با این تحلیل درست در نمی‌آید و ناچاریم که فیلم مستند بسازیم.

تروفو: با شما موافقم که نهایت باور فیلم مستند است. در واقع تنها فیلمهایی که منتقدان متفقاً بر آنها صحه می‌گذارند فیلمهای مستندی مثل جزیره[8] هستند که استادانه ساخته شده‌اند، ولی فاقد تخیل هستند.

هیچکاك: اصرار در این که یك داستانسرا مرتب به واقعیت بچسبد همانقدر مسخره است که از یك تصویرگر بخواهیم که نقاشی‌هایش اشیا را دقیقاً نشان بدهد. نهایت نقاشی تصویر کننده چیست؟ عکاسی رنگی. قبول ندارید؟

بین آفرینش یك فیلم و ساختن یك اثر مستند فرق زیادی هست. در فیلم مستند مادهٔ اولیه را خدا آفریده است، حال آنکه در فیلم داستانی خدا کارگردان است، اوست که باید زندگی بیافریند. در جریان این آفرینش احساسات، اشکال مختلف بینش و نظرگاههای فراوانی هستند که باید در هم تلفیق شوند. ما باید آزادی کامل داشته باشیم تا هر کاری که می‌خواهیم بکنیم، مشروط بر اینکه ملال ایجاد نکنیم منتقدی که با من از مستدل و قابل هضم بودن حرف می‌زند موجود ملال‌انگیزی است.

تروفو: گاهی گفته شده است که منتقد به دلیل نفس ماهیت کارش، بی‌بهره از تخیل است، و این حرف از لحاظی صحیح است. چون خیال‌پرداز بودن مانع داشتن دید عینی و واقع‌بینی است. دلیل رجحان قائل شدن برای فیلمهای نزدیك به زندگی همین فقدان تخیل است. مثلاً منتقد با دیدن دزد دوچرخه[9] احتمالاً فکر می‌کند که این درست آن چیزی است که ممکن بود خود او نوشته باشد، در حالی که با تماشای *شمال از شمال غربی* چنین فکری به مغزش خطور نخواهد کرد. به این ترتیب قطعی است که چنین منتقدی همه جور ارزش و اعتبار برای دزد دوچرخه قائل خواهد شد و *شمال از شمال غربی* را به کلی بی‌ارزش خواهد دانست.

هیچکاك: حالا که گفتید بد نیست بگویم که منتقد *نیویورکر* در مورد این فیلم آنرا «ناخوداگاه مسخره» توصیف کرد، در حالی که من *شمال از شمال غربی* را با نظر تمسخر ساختم. برای من این فیلم یك شوخی

8. *The Island*
9. *Bicycle Thieves*

بزرگ بود. موقعی که کاری گرانت روی کوه راشمور بود دلم می‌خواست او را در سوراخ دماغ مجسمه لینکلن بگذارم و نشان بدهم که به عطسه افتاده است.

ضمناً، حالا که اینقدر به منتقدان ایراد می‌گیریم، موقعی که برای اولین بار همدیگر را دیدیم شما چه کاره بودید؟

تروفو: معلوم است، منتقد فیلم بودم.

هیچکاک: حدس می‌زدم، موقعی که یك کارگردان را منتقدان جواب می‌کنند، موقعی که کارگردان می‌بیند کارش را خیلی سبك گرفته‌اند، یگانه چاره‌اش این است که خود را به عامهٔ مردم بشناساند. البته اگر فیلمساز صرفاً، به فروش گیشهٔ سینما فکر کند کارش ناچار پیش پا افتاده خواهد شد و این هم خوب نیست. به نظر من منتقدان اغلب در ایجاد این طرز تلقی مقصرند. آنها هستند که فیلمساز را به ساختن فیلمهای به اصطلاح مردم پسند سوق می‌دهند. چون کارگردان در این صورت همیشه می‌تواند به خودش بگوید: «منتقدان هرچه می‌خواهند بگویند، فیلمهای من پول در می‌آورد.» در هالیوود اصطلاح معروفی هست: «انتقاد فیلم را نمی‌شود به بانك سپرد!» بعضی از نشریات مخصوصاً منتقدانی را انتخاب می‌کنند که علاقه‌ای به فیلم و سینما ندارند، ولی با یك جور بزرگمنشی و بنده‌نوازی خاص راجع به فیلم چیز می‌نویسند که خواننده خوشش بیاید. امریکایی‌ها وقتی که چیزی خوب نیست اصطلاحاً می‌گویند: «به درد پرنده‌ها می‌خورد!» در نتیجه موقعی که فیلم *پرندگان* درآمد خوب می‌دانستم منتظر چه چیزی باشم.

تروفو: ناپلئون گفته که «بهترین دفاع حمله است.» در تبلیغات پیش از ظهور فیلم اگر شعاری از آن قبیل که گفتید می‌گنجاندید با سلاح خود منتقدان آنها را خلع سلاح نمی‌کردید؟

هیچکاک: به‌زحمتش نمی‌ارزید. در ایام جنگ دوم جهانی من در لندن بودم که فیلمی به اسم *آشنایی قدیمی*[10] اثر جان وان دروتن (Van Druten) با شرکت بتی دیویس (Davis)و کلود رینز (Rains)روی پرده آمد. منتقدان درنشریهٔ روز یکشنبهٔ لندن در پایان انتقادشان یك عبارت را به کار بردند. فکر می‌کنید این عبارت چه بود؟ «آشنایی‌های قدیمی را باید فراموش کرد.» به عبارت دیگر اگر هم فیلم خوب بود نمی‌توانستند از به کار بردن این اصطلاح خودداری کنند.

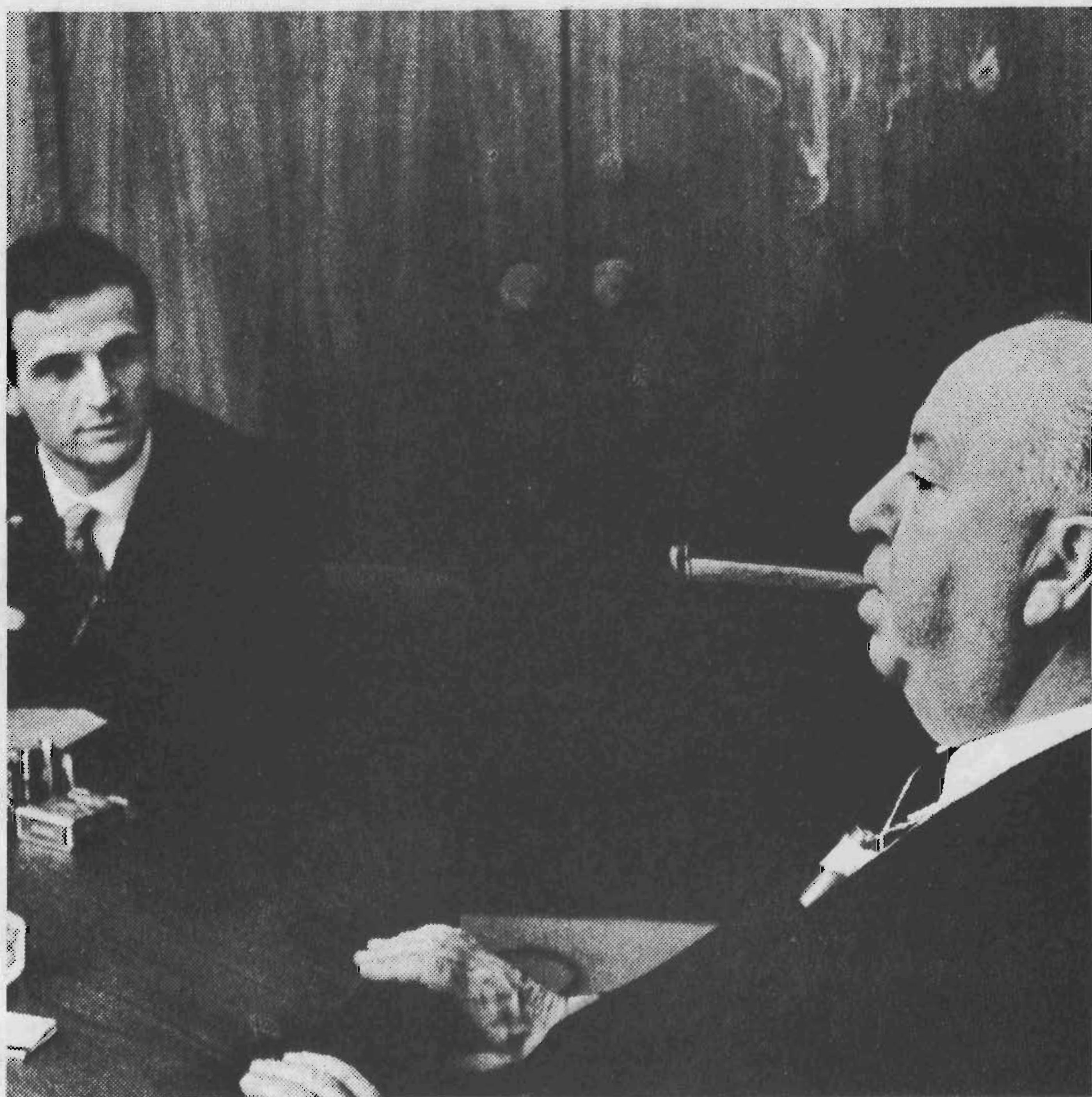
تروفو: در فرانسه هر وقت که در عنوان یك فیلم کلمهٔ شب (*nuit*) می‌آید همین کار را می‌کنند. یعنی *دروازه‌های شب*[11] خود به خود تبدیل به *دروازه‌های ملال*[12] می‌شود و از *مروارید شب*[13] بدون برو برگرد به عنوان *مروارید ملال*[14] یاد می‌کنند. حتی اگر فیلم هم جالب باشد صد در صد از این بازیهای لفظی با کلمهٔ *Ennui*(ملال) پیش می‌آید. از قضا یکی از بازیهای لفظی که من دوست دارم حرف خود شما است که می‌گویید: «بعضی از فیلمها تکه‌های زندگی هستند، فیلمهای من تکه‌های نان شیرینی هستند.»

هیچکاک: من نمی‌خواهم تکه‌های زندگی را فیلم کنم چون مردم این تکه‌ها را می‌توانند در خانه‌شان، در خیابان، یا حتی بیرون از ساختمان

10. *Old Acquaintance*
11. *Les Portes de la Nuit*
12. *Les Portes de la l'Ennui*
13. *Marguerite de la Nuit*
14. *Marguerite de la l'Ennui*

سینما هم ببینند. مردم مجبور نیستند برای دیدن تکه‌های زندگی پول بدهند، ضمناً من از افسانهٔ صرف هم اجتناب می‌کنم چون مردم باید بتوانند خودشان را با شخصیتهای فیلم تطبیق بدهند و با آنها احساس آشنایی و نزدیکی کنند. ساختن فیلم در وهلهٔ اول یعنی گفتن یك قصه. این قصه می‌تواند بعید و غیر محتمل باشد ولی هرگز مبتذل نباید باشد، باید تماشایی و انسانی باشد. درام بالاخره چیست؟ شرحی از زندگی است که تکه‌های ملال‌انگیزش حذف شده است. عامل بعدی شیوهٔ فیلمسازیست و در این مورد من با هنرنمایی فنی به صرف هنرنمایی مخالفم. تکنیك باید رویداد را غنی کند. آدم دوربین را صرفاً در یك زاویهٔ حساس قرار نمی‌دهد به خاطر اینکه فیلمبردار از آن نقطهٔ خاص خوشش می‌آید. یگانه چیزی که اهمیت دارد این است که آیا قرار دادن دوربین در یك زاویهٔ خاص به صحنه حداکثر تأثیر را می‌دهد یا نه. زیبایی تصویر و حرکت، ریتم و مضامین، همه چیز باید فرع بر این هدف اصلی قرار بگیرد.

٥



تروفو: در سال ۱۹۳٦ شما *مامور مخفی*[1] را ساختید که در آن جان جیلگاد (Gielgud) نقش اشندن (Ashenden) یك مامور اطلاعاتی را داشت که دستور دارد به سوئیس برود و یك جاسوس را بکشد، ولی اشتباهاً توریست بی‌گناهی را به قتل می‌رساند، رابرت یانگ نقش جاسوس واقعی را داشت که درپایان فیلم در یك انفجار کشته می‌شود. من این فیلم را فقط یکبار دیده‌ام و خاطرهٔ چندان روشنی از آن ندارم. داستان از یك رمان سامرست موام گرفته نشده بود؟

هیچکاك: سناریو را دوتا از سری داستانهای اشندن نوشتهٔ موام و نمایشنامه‌ای که کمپل دیکسون (Campbell Dixon) براساس این سری داستانها نوشته بود، اقتباس کرده بودیم. اساس جاسوسی سناریو ترکیبی از دو داستان «*خائن*»[2] و «*مکزیکی بی‌مو*»[3] است و قسمت رمانتیك داستان را از نمایشنامه گرفتیم. فیلم مضامین زیادی داشت که درست از کار در نیامد و من گمانم علتش را بدانم. در یك درام حادثه‌ای، شخصیت اصلی باید هدفی داشته باشد، این هدف از نظر پیشبرد فیلم اساسی است و در کشاندن تماشاگر به ماجرا نیز یك عامل اصلی محسوب می‌شود، تماشاگر باید قهرمان داستان را تشویق کند، باید تقریباً کمکش کند که به مقصودش برسد. جان جیلگاد، قهرمان *مامور مخفی* ماموریتی دارد ولی کارش مکروه است و او مایل به انجام آن نیست.

تروفو: منظورتان ماموریت قتل است؟

هیچکاك: بله، به‌هر جهت، چون این هدف یك هدف منفی است فیلم راکد است و پیش نمی‌رود. اشکال دیگر فیلم آن بود که در آن عامل تمسخر و تصادف تقدیر زیاد دخالت داشت. یادتان هست که وقتی که قهرمان عاقبت به کشتن راضی می‌شود، کار را خراب می‌کند و کس دیگری را اشتباهاً به قتل می‌رساند. این، از نقطه نظر مردم نادرست بود.

تروفو: یادم هست که بعدها قهرمان منفی تصادفاً کشته می‌شود ولی قبل از مرگ قهرمان اصلی را با گلوله می‌زند. این تنها فیلم هیچکاکی است که عاقبت خوش ندارد.[4]

هیچکاك: در بعضی از موارد عاقبت خوش ضروری نیست. اگر آدم بتواند

1. *The Secret Agent*
2. *The Traitor*
3. *The Hairless Mexican*

٤. من در واقع، در این مورد اشتباه می‌کردم. کسی که دست آخر کشته شد قهرمان ماجرا نبود بلکه همدست او بود که نقشش را پیتر لوره بازی می‌کرد. آلفردهیچکاك ظاهراً فراموش کرده بود که این فیلم به شیوهٔ سنتی تمام می‌شود. به دلیل اظهار نظر جالبش در مورد «پایان خوش»، می‌گذارم که این قسمت از گفتگویمان بر جا بماند. ـ ف. ت.

تماشاگر را خوب جذب کند احتجاج آدم را دنبال می‌کند. اگر در بطن فیلم به اندازهٔ کافی سرگرمی باشد مردم پایان ناخوش را می‌پذیرند.

یکی از جنبه‌های جالب فیلم آنست که وقایع در سوئیس اتفاق می‌افتد. از خودم پرسیدم: «در سوئیس چه دارند؟» شیر دارند، شکلات دارند، آلپ دارند، رقصهای روستایی دارند و دریاچه دارند، تمام این اجزای ملی در فیلم بافته شده بود.

تروفو: پس برای همین مرکز عملیات جاسوسان یك کارخانهٔ شکلات‌سازی است! شما همین اصل را در مورد دستگیری دزد هم به کار برده بودید. وقایع بر زمینهٔ هتل کارلتون در کان و بازار گل‌فروشهای نیس می‌گذرد و فصل تعقیب در گراند کورنیش (Grande Corniche) فیلمبرداری شده است.

هیچکاك: من این روش را هرجا که ممکن باشد به کار می‌برم و مورد مصرفش فقط زمینهٔ وقوع داستان نیست. از خصوصیات جغرافیایی محلی هم می‌شود به نحو دراماتیکی استفاده کرد. رودخانه را برای غرق کردن و آلپ را برای انداختن قهرمانان داستان به درون پرتگاه به کار بردیم.

تروفو: برای من این طرزی که شما از شغل قهرمانان اصلی فیلمهایتان استفادهٔ دراماتیك می‌کنید بسیار لذت بخش است. در *مردی که زیاد می‌دانست* جیمز استوارت نقش یك دکتر را دارد و در تمام طول فیلم مثل یك دکتر رفتار می‌کند. شغل او با تعمد در رویداد بافته شده. مثلاً قبل از اینکه به دوریس دی بگوید بچه‌شان را دزدیده‌اند یك قرص مسکن به او می‌خوراند که نکتهٔ قشنگی است. به هر جهت برگردیم سراغ *مامور مخفی*.

کلود شابرول (Chabrol) و اریك رومر (Rohmer) در کتابشان دربارهٔ شما به نوآوری‌ای در این فیلم اشاره کرده‌اند که هر چند گاه در کارهای بعدی شما ظاهر می‌شود: قهرمان منفی و بدجنس ، جذاب، متشخص و با نزاکت است. در واقع شخصیت بسیار دلچسبی است.

هیچکاك: درست است. عرضهٔ شخصیت منفی همیشه مسئله‌ایست، ولی این امر به خصوص در ملودرام مصداق دارد، چونکه ملودرام حتی به حسب تعریف چیزی از مد افتاده است و باید با زمان همگامش کرد. برای همین هم در *شمال از شمال غربی* که جیمز میسون خبیث برای جلب محبت اوامری سنت با کاری گرانت رقابت می‌کند، می‌خواستم که خیلی جذاب و متشخص باشد. اشکال این بودکه چطور می‌شود در عین حال تهدیدآمیز و خطرناك نشانش داد. برای این منظور شخصیت خبیث او را بین سه نفر قسمت کردیم: جیمز میسون (Mason) که جذاب و با نزاکت است، منشی او که ظاهر شروری دارد و جاسوس سوم که زمخت و بیرحم است.

تروفو: این ابتکار مخصوصاً بیشتر از این جهت درخشان است که رقابت رمانتیك بین میسون و گرانت را توجیه می‌کند. ضمناً عامل رقابت ناشی از تمایل به همجنس را هم به ماجرا می‌افزاید، چون مردی که منشی میسون است آشکارا به اوامری سنت حسادت می‌ورزد.

بلافاصله بعد از *مامور مخفی*، در واقع همان سال *خرابکاری*[5] را ساختید که از یك رمان جوزف کنراد که تصادفاً اسمش *مامور مخفی* است





مامور مخفی. عکس بالا طی فیلمبرداری در کارخانهٔ شکلات‌سازی برداشته شده است.

5. *Sabotage*

گرفته شده. این تصادف در ذکر اسامی فیلمهای شما گاه اشتباهاتی را پیش می‌آورد.

هیچکاک: اسم فیلم را در امریکا *زن تنها*[6] گذاشتند، شما آنرا دیده‌اید؟

تروفو: من همین چندی پیش آنرا دیدم و باید اعتراف کنم که با توجه به شهرت فیلم برایم غیر منتظره بود. با وجود این شیوه بیان نمایشی فیلم درجهٔ اول است. در ابتدا تصویر درشتی از تعریف کلمهٔ *خرابکاری* در فرهنگ لغات ظاهر می‌شود، بعد تصویر درشتی از یك لامپ چراغ برق هست. بعد نمایی دور از خیابانی است با چراغهای روشن. بعد باز تصویر لامپ هست که ناگهان خاموش می‌شود. بعد در کارخانه خاموش برق کسی آثاری از ماسه کشف می‌کند و می‌گوید: «خرابکاری!» باز صحنهٔ خیابان، مردی کبریت فروش. دو راهبه می‌گذرند. صدای خنده‌ای شیطانی شنیده می‌شود. حالا اسکار هومولکا (Homolka)را معرفی می‌کنید که به طرف خانه می‌رود. او در خانه به دستشویی می‌رود که دستش را بشوید. دستها را که به هم می‌مالد مقداری ماسه به طرف سوراخ انتهای لگن دستشویی سرازیر می‌شود. اشکال اساسی فیلم شخصیت‌پردازی کارآگاه است.


خرابکاری

هیچکاک: قراربود که نقش کارآگاه را رابرت دونات بازی کند ولی الکساندر کوردا او را در اختیار ما نگذاشت. هنرپیشه‌ای که گیرمان آمد مناسب نبود و من ناچار شدم موقع فیلمبرداری گفتگوها را از نو بنویسم. غیر از این، اشتباه بزرگی هم کردم و آن اینکه بمبی را به دست بچهٔ کوچکی دادم که حمل کند. کسی که ندانسته بمبی را به وضع یك بستهٔ معمولی با خود این طرف و آن طرف می‌برد قطعی است که در تماشاگر ایجاد دلهرهٔ شدیدی خواهد کرد. پسر بچه در وضعیتی قرار داشت که در تماشاگر نسبت به او همدردی و عطوفت بسیاری به وجود می‌آمد، در نتیجه وقتی که بمب منفجر شد و او به قتل رسید تماشاگر دلگیر و عصبانی شد.

نحوهٔ اجرای این واقعه می‌توانست این طور باشد که هومولکا پسر بچه را تعمداً به قتل برساند ولی این قتل روی پرده نشان داده نشود، بعد همسر هومولکا به انتقام برادرش وی را از بین ببرد.

تروفو: فکر نمی‌کنم تماشاگر این راه حل را هم می‌پسندید، کشتن بچه در فیلم مسئلهٔ حساسی است، تقریباً یك جور سوء استفاده از قدرت بیان و امکانات سینماست.

هیچکاک: با این حرف موافقم، این کار از طرف من اشتباه بزرگی بود.

تروفو: در شروع فیلم نشان می‌دهید که یك بچه موقعی که تنهاست چه می‌کند. تمام کارهایی را می‌کند که معمولاً نباید بکند، دزدکی غذا را می‌چشد، تصادفاً بشقابی را می‌شکند و تکه‌هایش را در کشوی میز مخفی می‌کند. به سبب قانون دراماتیکی که تازه سالها را رجحان می‌گذارد، این کارها بچه را برای ما عزیز می‌کند. همین موضوع در مورد شخصیت ورلوك[7] (Verloc)، منتها به دلیلی دیگر، مصداق دارد، شاید چون، اسکار هومولکا چاق است. معمولاً افراد چاق مهربان و دوست داشتنی قلمداد می‌شوند. در نتیجه موقعی که کارآگاه با همسر ورلوك گفتگو می‌کند وضعیت نسبتاً ناخوشایند است. تماشاگر خودش را طرفدار ورلوك و

6. *The Woman Alone*

۷. در فیلم مورد اشارهٔ اسکار هومولکا، ورلوك خرابکاری است که بمبی را به دست پسر بچه‌ای که برادر همسرش است می‌دهد تا در محلی کار بگذارد. پسر بچه از همه جا بی‌خبر راه می‌افتد، ولی به دلیل تأخیر در راه، بمب در دستش منفجر می‌شود. همسر جوان این مرد، شوهرش را به انتقام برادر می‌کشد و خود در کنار یك کارآگاه پلیس تسلی می‌یابد. ـ ف.ت.

مخالف کارآگاه حس می‌کند!

هیچکاك: با شما موافقم، ولی این موضوع درواقع مربوط به انتخاب هنرپیشه است. جان لودر که نقش کارآگاه را بازی می‌کرد به درد این نقش نمی‌خورد.

تروفو: شاید، ولی در این فیلم، مثل بعضی از فیلمهای دیگر شما نکتهٔ دیگری هم هست که من به آن اعتراض دارم. هر موقع که رابطهٔ رمانتیکی را بین قهرمان زن و یك پلیس نشان می‌دهید، قبول این وضعیت برای من سخت است، به نظرم ساختگی است. فکر می‌کنم یك چنین وضعیتی به این دلیل ساختگی جلوه می‌کند که شما شخصاً علاقهٔ بخصوصی به پلیس جماعت ندارید.

هیچکاك: من با پلیس مخالفتی ندارم، فقط از آنها می‌ترسم.

تروفو: همه می‌ترسیم ، به هر جهت این واقعیتی است که در فیلمهای شما همیشه پلیس بعد از رویداد به محل واقعه می‌رسد، هیچ وقت اوضاع را درست از کار در نمی‌آورد. قهرمان مثبت یا منفی همیشه به مقدار زیاد از آنها پیش است. به طوری که حتی وقتی که قرار است پلیس قهرمان مثبت یا قهرمان رمانتیك باشد باز آن جوری که باید متقاعد کننده نیست و علتش شاید این باشد که دل شما در این کار نیست.

پلیس *سایهٔ یك شك*[8] را به عنوان مثال در نظر بگیریم. گر چه او به اقتضای سناریو باید با عمو چارلی رقابت کند، موجودی چنان پیش پا افتاده و عادی به نظر می‌رسد که پایان فیلم را تا حدودی از نظر من خراب می‌کند.

هیچکاك: منظور شما را می‌فهمم، با وجود این مطمئن باشید که مسئله مربوط به انتخاب هنرپیشه بود، این موضوع در مورد *خرابکاری* و *سایهٔ یك شك* هر دو، مصداق داشت. در هردوی این فیلمها نقش کارآگاه آنقدر قوت و قدرت نداشت که هنرپیشه‌های معتبر را جلب کند. مسئلهٔ اصلی این است که اسم هنرپیشه‌هایی که در نقش کارآگاهها ظاهر می‌شوند بعد از اسم فیلم می‌آید.

تروفو: شاید منظورتان اینست که انتخاب هنرپیشه برای بازی در نقشهای درجهٔ دوم مشکل‌تر است چون که این نقشها اغلب قدرت بازیگری بیشتری را تا نقشهای اصلی اقتضا می‌کند.

هیچکاك: کاملاً درست است.

تروفو: بهترین صحنهٔ *خرابکاری* صحنهٔ صرف غذا، نزدیك به اواخر فیلم است که سیلویا سیدنی بعد از مرگ برادرش تصمیم می‌گیرد اسکار هومولکا را به قتل برساند. پیش از این چند رویداد عینی بوده که کودك مرده را به خاطر می‌آورده. بعد، موقعی که زن، شوهرش را باکارد می‌زند فریادی کوتاه از درد می‌کشد به طوری که صحنه به جای کشتن، بیشتر القا کنندهٔ خودکشی است. مثل اینست که هومولکا خودش می‌گذارد که همسرش او را به قتل برساند. پروسپر مریمه (Prosper Mérimée) صحنهٔ مرگ کارمن را به همین وضع ترتیب داده است، قربانی بدنش را پیش می‌دهد که با ضربهٔ مرگبار قاتل روبرو شود.

هیچکاك : ما در اینجا مسئله‌ای داشتیم. برای حفظ عطوفت تماشاگر





خرابکاری

خرابکاری: قبل از جنایت. عکسهای دو صفحهٔ بعد را ببینید.

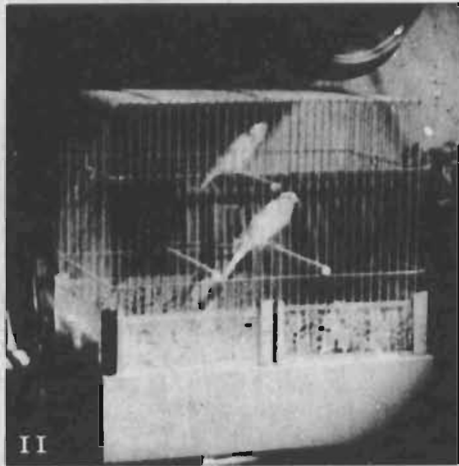
8. *Shadow of a Doubt*


4


5

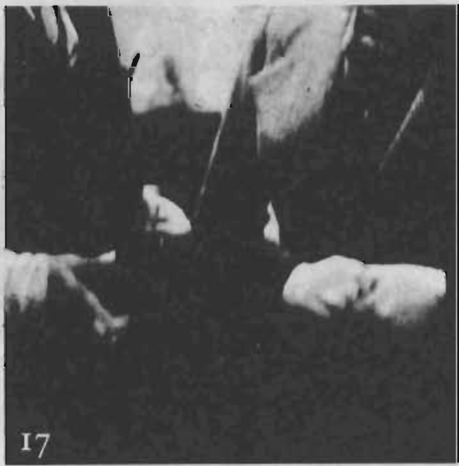

6


10


11




16


17



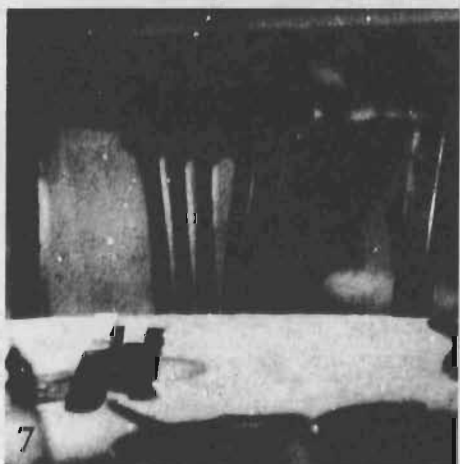

22






1

2

3

7

8


13

14

15

19

20


نسبت به سیلویا سیدنی که مرگ شوهرش باید تصادفی قلمداد می‌شد.
برای ترتیب‌دادن این امر، لازم بود که تماشاگر با او احساس همدلی و آشنایی کند. در اینجا سعی نداشتیم کسی را بترسانیم، باید در تماشاگر حس میل به آدمکشی را ایجاد می‌کردیم که از ایجاد ترس بسیار مشکل‌تر است.

صحنه را به این ترتیب از کار درآوردم: وقتی که سیلویا سیدنی بشقاب میوه را سر میز می‌آورد کارد حکم مغناطیس را پیدا می‌کند، به طوری که زن علیرغم ارادهٔ خودش مجبور می‌شود آنرا بردارد. دوربین دست او را درشت نشان می‌دهد و بعد چشمانش را و بین چشمها و دستش به تناوب حرکت می‌کند تا ناگهان نگاه زن نشان می‌دهد که متوجه معنی نهانی کارد شده است. در همین لحظه دوربین به سراغ ورلوك می‌رود که بی‌خبر مثل هر روز دارد غذایش را می‌خورد. بعد دوربین باز به دست و کارد برمی‌گردد.

شکل غلط ترتیب‌دادن این صحنه آن می‌بود که زن را واداریم که با حالت چهره، احساسات باطنی‌اش را بیان کند. من با این کار مخالفم. در زندگی واقعی صورت مردم افکار و احساساتشان را نشان نمی‌دهد. من به عنوان فیلمساز باید سعی کنم که حالت ذهنی این زن را صرفاً با وسایل و تدابیر سینمایی به تماشاگر منتقل کنم.

بعد که دوربین متوجه ورلوك می‌شود از روی او به سراغ کارد می‌رود بعد دوباره به صورت وی برمی‌گردد. در این لحظه متوجه می‌شویم که او هم کارد را دیده و فهمیده که این کارد برای او چه معنایی می‌تواند داشته باشد. حالا دلهره و کشاکش بین دو قهرمان اصلی صحنه برقرار شده و کارد نیز در آنجا بین آن‌دو قرار دارد.

تماشاگر اکنون به کمك دوربین عملاً صحنه را زنده حس می‌کند. اگر دوربین ناگهان فاصله بگیرد و دید عینی پیدا کند کشاکشی که ایجاد شده از بین می‌رود. ورلوك از جا بلند می‌شود و میز را دور می‌زند و مستقیم به طرف دوربین می‌آید، به طوری که به تماشاگر در سینما این احساس دست می‌دهد که باید خود را کنار بکشد تا او رد شود، تماشاگر در صندلی اندکی خود را عقب می‌کشد تا ورلوك بگذرد بعد دوربین به طرف سیلویا سیدنی برمی‌گردد و بعد بار دیگر روی آن جسم اصلی، روی کارد، متمرکز می‌شود و صحنه همانطور که می‌دانید، با قتل به پایان می‌رسد.

تروفو: صحنه به تمامی متقاعدکننده است! اگر کس دیگری بود احتمالاً وقتی که ورلوك از جا بر می‌خاست با تغییرزاویهٔ فیلمبرداری و با قراردادن دوربین در انتهای اتاق برای گرفتن یك «نما»ی دور پیش از رفتن مجدد به سراغ «نما»ی درشت، تمامی حالت صحنه را از بین می‌برد. کمترین اشتباه، مثل عقب‌کشیدن سریع دوربین، همهٔ این التهاب را از هم می‌پاشید.

هیچکاك: بله، این کار صحنه را خراب می‌کرد. اولین وظیفهٔ ما ایجاد یك احساس و کار بعدی ما حفظ این احساس است.

وقتی که فیلم درست ساخته و پرداخته شده باشد برای ایجاد هیجان و حالات دراماتیك هیچ احتیاجی به تکیه بر قدرت بازیگری یا شخصیت هنرپیشه نیست. به عقیدهٔ من مهمترین خصوصیت لازم برای یك هنرپیشه

اینست که خیلی خوب بداند که چطور هیچ کاری نکند. این قدرت هیچ کاری نکردن به هیچوجه به آن سادگی که به نظر می‌رسد نیست. هنرپیشه باید آمادگی آنرا داشته باشد که به وسیلهٔ کارگردان و دوربین فیلمبرداری به کار گرفته شود و جزو ذات فیلم بشود. هنرپیشه باید بگذارد که دوربین فیلمبرداری تأکید مناسب و مؤثرترین لحظه‌های اوج دراماتیك را معین کند.

تروفو: این خنثی بودنی که شما از هنرپیشه‌هایتان انتظار دارید تصور جالبی است. این نکته در بعضی از فیلمهای اخیرتان مثل *پنجرهٔ رو به حیاط* یا *سرگیجه* به روشنی مشخص می‌شود. در هر دو فیلم از جیمز استوارت خواسته نشده که احساس نشان بدهد. او صرفاً سیصد یا چهارصد بار نگاه می‌کند و بعد شما به تماشاگر نشان می‌دهید که دارد به چه چیزی نگاه می‌کند فقط همین. راستی، از بازی سیلویا سیدنی راضی بودید؟

هیچکاك: نه کاملاً، گرچه همین الان به شما گفتم که بازیگر سینما نباید احساس نشان بدهد باید اعتراف کنم برایم نسبتاً مشکل بود که به صورت سیلویا سیدنی احساس بدهم، از طرف دیگر از نظر فرونگاه‌داشتن عواطف هنرپیشهٔ خوبی بود.

تروفو: به نظر من زن کاملاً خوشگلی است، با وجود این، و گرچه گفتن این حرف در مورد یك زن بی‌لطفی است، یك کمی به پیتر لوره شبیه است، شاید به خاطر چشمهایش... احساس کلی شما نسبت به *خرابکاری* چیست؟

هیچکاك: فیلمی است تا حدودی خرابکاری شده. به جز چند صحنه منجمله صحنه‌ای که صحبتش را کردیم کمی در هم‌آشفته است. خطوط قاطع و روشنی ندارد. بعد از آن فیلم دختر، *جوان بود*[9] است.

تروفو: منظورتان *جوان و بیگناه*[10] است؟

هیچکاك: در امریکا به اسم دختر، *جوان بود* پخش شد. تلاشی بود برای ساختن فیلمی از یك ماجرای تعقیب و فرار که در آن افراد خیلی جوانی شرکت داشتند. وقایع از نقطه نظر دختر جوانی بیان می‌شود که پایش به یك قتل و پلیس و بقیهٔ قضایا کشیده شده و اوضاعش آشفته می‌شود. یکی از شیوه‌های متعدد استفاده از افراد خردسال در این فیلم آن بود که یك صحنهٔ دلهره‌آمیز را بر محور یك مهمانی کودکانه قرار دادیم. در اینجا هم قهرمان جوان متهم به جنایتی است که مرتکب نشده. این جوان فراری و مخفی می‌شود و دختر قهرمان ماجرا، کمابیش با بی‌میلی کمکش می‌کند. در جریان قضایا دخترك به این مرد می‌گوید که قول داده به دیدار عمه‌اش برود و او را هم با خودش می‌برد. در خانهٔ عمه برای بچه‌ها مهمانی داده‌اند و بچه‌ها دارند «چشم‌بستنی» بازی می‌کنند. مرد جوان و دخترك سعی می‌کنند تا موقعی که چشم عمه بسته است از مهمانی فرار کنند چون هر کدام که گیر بیفتند باید در آنجا بمانند در نتیجه دلهره زیادی پیش می‌آید، چیزی نمی‌ماند که عمه آنها را بگیرد ولی موفق به فرار می‌شوند.

وقتی که فیلم در این مملکت پخش شد این تنها صحنه‌ای بود که حذف







جوان و بیگناه

9. *The Girl Was Young*

10. *Young and Innocent*

کردند. کار بی‌معنایی بود، این صحنه جوهر فیلم بود!

ضمناً *جوان و بیگناه* متضمن نمونه‌ای از قانون دلهره است که به موجب آن به تماشاگر مطلبی اطلاع داده می‌شود که قهرمانان ماجرا از آن خبر ندارند. به دلیل این اطلاع به هیجان تماشاگر در حالی که سعی می‌کند حدس بزند بعد چه پیش خواهد آمد افزوده می‌شود.

نزدیك به اواخر فیلم دخترك در جستجوی قاتل به ولگرد پیری برمی‌خورد که قاتل را دیده و می‌تواند او را شناسایی کند. تنها نشانه آنست که پلك چشم قاتل با یك «تیك» عصبی می‌پرد.

دخترك پیرمرد را لباس مرتب می‌پوشاند و او را با خود به هتل بزرگی می‌برد که در آنجا یك ته‌دانسان جریان دارد. آنجا آدم بسیار است و ولگرد می‌گوید: «مسخره نیست که آدم سعی کند وسط این همه جمعیت یك جفت پلك چشم مرتعش پیدا کند؟»

در همین لحظه، درست بعد از این گفتار صحنه را قطع می‌کنم و دوربین را در بالاترین نقطه، بالای سالن بزرگ هتل، نزدیك به سقف قرار می‌دهم. بعد دوربین رو به پایین شروع به حرکت می‌کند، از تمام طول محوطهٔ سالن ورودی می‌گذرد، به سالن بزرگ بال می‌رسد، از کنار زوجهایی که می‌رقصند و جایگاه ارکستر و نوازنده‌ها می‌گذرد و بالاخره روی تصویر درشت نوازندهٔ طبل متوقف می‌شود. نوازنده‌ها همگی صورتهایشان را سیاه کرده‌اند. دوربین روی صورت طبال جلو و جلوتر می‌رود تا چشمهای او پرده را پر می‌کند. بعد پلکها مرتعش می‌شوند. تمام این صحنه در یك نما برداشته شده.

تروفو: این یکی از قواعد شماست. از دورترین به نزدیکترین، از کوچکترین به بزرگترین.

هیچکاک: بله. در این موقع با یك قطع پیرمرد و دختر را نشان می‌دهم که در آن سر سالن نشسته‌اند. حالا تماشاگر مطلع شده و این سؤال برایش مطرح است. پیرمرد و دختر چطور متوجه این مرد خواهند شد؟ یك مأمور پلیس این دختر را که فرزند رئیس پلیس است می‌بیند و به طرف تلفن می‌رود. در این بین ارکستر برای استراحت موقتاً از نواختن دست کشیده و طبال که به کوچه رفته تا سیگاری دود کند می‌بیند که یك عده از افراد پلیس شتابان از در عقبی وارد هتل می‌شوند. مرد چون مجرم است خود را به داخل هتل و به گروه ارکستر می‌رساند و موزیك دوباره شروع می‌شود.

نوازنده هراسان افراد پلیس را می‌بیند که در آن سر سالن با پیرمرد و دختر صحبت می‌کنند و فکر می‌کند راجع به او حرف می‌زنند و دستپاچگی‌اش در نواختن طبل که با ارکستر همراهی ندارد منعکس می‌شود. ضرب طبل خراب و خرابتر می‌شود. در این ضمن پیرمرد و دختر و افراد پلیس قصد می‌کنند از دری که نزدیك جایگاه ارکستر است خارج شوند. در واقع خطری طبال را تهدید نمی‌کند ولی خودش خبر ندارد. فقط می‌بیند یك مشت افراد اونیفورم‌پوش به طرفش می‌آیند و لرزهٔ پلکهایش خبر از وحشت شدیدش می‌دهد. عاقبت ضربان طبلش چنان از ریتم خارج می‌شود که ارکستر از نواختن دست برمی‌دارد و رقاصان متوقف می‌شوند. در همان موقعی که گروه می‌خواهد از در خارج شود طبال با سر و صدای

زیادی روی طبل می‌افتد.

گروه می‌ایستد که ببیند علت این صدا چه بوده و پیرمرد و دختر به سراغ مرد بیهوش می‌روند. در شروع ماجرا نشان داده‌ایم که دخترك شغلش راهنمایی است و به کمکهای اولیه وارد است. در واقع آشنایی او و قهرمان داستان از آنجایی شروع شده که پسرك در کلانتری ضعف کرده و دخترك به کمکش آمده. حالا هم دختر داوطلب کمك به طبال بیهوش می‌شود و موقعی که صورتش را به او نزدیك می‌کند می‌بیند که پلك چشم این مرد می‌لرزد. در اینجا رو می‌کند به سایرین و به آرامی می‌گوید: «ممکن است یك نفر پارچه‌ای خیس به من بدهد تا صورت این مرد را پاك کنم؟» در همین موقع به ولگرد هم اشاره می‌کند که نزدیکتر شود. یکی از پیشخدمتها حولهٔ خیس به دختر می‌دهد و دخترك با این حوله صورت مرد را از رنگ سیاه پاك می‌کند و بعد به ولگرد نگاه می‌کند که سر تکان می‌دهد و می‌گوید: «بله، خودش است.»

تروفو: من این فیلم را مدتها پیش در سینماتك دیدم و این صحنه چنان تاثیری بر من گذاشت که تنها صحنه‌ایست که هنوز به روشنی یادم است. به نظر عموم این نمای متحرك سالن رقص چیز واقعاً قابل توجهی بود.

هیچکاك: گرفتن همین یك «نما» دو روز کار داشت.

تروفو: در *بدنام*[11] هم از نمای مشابهی استفاده کردید. دوربین از بلندی، از بالای چلچراغ بزرگ در یك نمای عمومی تمام سالن پذیرایی را نشان می‌داد، بعد حرکت می‌کرد و پایین می‌آمد تا آخر سر روی نمای درشت یك کلید در دست اینگرید برگمن متوقف می‌شد.

هیچکاك: در اینجا هم باز زبان دوربین را جانشین زبان گفتگو کردیم. در *بدنام* این حرکت طولانی دوربین چیزی را می‌خواهد بگوید، می‌گوید: در این خانه یك مهمانی مفصل برقرار است، ولی در همین حال در اینجا درامی جریان دارد که هیچ‌کس متوجه آن نیست و در قلب درام، این شیء کوچك، این کلید قرار گرفته است.



جوان و بیگناه. هیچکاك در نقش خبرنگار عکاس در خارج از دادگاه.

تروفو: حالا اجازه بدهید از *خانم ناپدید می‌شود* حرف بزنیم. این فیلم را اغلب در پاریس نشان می‌دهند و من گاهی آنرا ظرف یك هفته، دوبار می‌بینم. چون فیلم را از حفظ هستم گاهی به خودم می‌گویم این دفعه داستان را ندیده می‌گیرم و دقت می‌کنم ببینم قطار واقعاً حرکت می‌کند یا نه و به نماهای روی *پردهٔ شفاف*[12] توجه می‌کنم و یا حرکت دوربین را داخل کوپه‌ها می‌بینم که چطور است. ولی هر بار چنان مجذوب شخصیتها و داستان می‌شوم که هنوز نتوانسته‌ام در مکانیزم فیلم دقت کنم.

هیچکاك: این فیلم در سال ۱۹۳۸ در یکی از پلاتوهای کوچك استودیوی «ایسلینگتون» که حدود ۹۰ فوت طولش بود ساخته شد. در فیلمبرداری از یك واگن استفاده کردیم. بقیهٔ واگن‌ها، یا مدلهای کوچك بود یا تصاویر تابانده شده روی پردهٔ شفاف. در این فیلم چند نکتهٔ فنی خیلی جالب هست. مثلاً صحنهٔ مرسوم مشروبی هست که در آن داروی بیهوشی ریخته شده. قاعدتاً یك چنین صحنه‌ای در گفتگوها اجرا می‌شود:

ـ بیا این مشروب را بخور.

11. *Notorious*

۱۲. منظور از پردهٔ شفاف (Transparency) فیلمی است که قبلاً از زمینهٔ مورد نظر گرفته شده است و بعد در صحنه، این فیلم از پشت روی پردهٔ شفافی که اکنون حکم زمینهٔ صحنه را دارد (و معمولاً هنرپیشه‌ها جلوی آن بازی می‌کنند) تابانده می‌شود. ـ م.



خانم ناپدید می‌شود

ـ متشکرم، میل ندارم.

ـ نمی‌شود، باید بخوری، برایت خوبست.

ـ خیلی ممنونم، باشد بعد.

بعد قهرمان ماجرا لیوان مشروب را در دست می‌گیرد، به لب می‌برد پایین می‌آورد، دوباره بلند می‌کند. پیش از نوشیدن شروع به صحبت می‌کند و از این قبیل. من تصمیم گرفتم صحنه را به این ترتیب نسازم. گفتم باید این صحنه را جور دیگری اجرا کرد.

دادم دو گیلاس بزرگتر از حد معمول ساختند وقسمتی از این صحنه را از پشت گیلاسها فیلمبرداری کردیم به طوری که تماشاگر می‌توانست دونفر بازیگر صحنه را در تمام مدت ببیند، هر چند این دو نفر تا آخر صحنه دست به مشروب خود نمی‌زدند. من امروزه از اسباب و وسائل بزرگ شده در خیلی از فیلمهایم استفاده می‌کنم. به نظر من حقهٔ خوبی است مثل آن دست بزرگ در فیلم *طلسم‌شده*[13].

تروفو: آخر فیلم، موقعی که دست آن دکتر هفت‌تیر را رو به هیکل اینگرید برگمن نگاه می‌دارد؟

هیچکاك: بله، راه ساده‌ای برای انجام این کار هست و آن اینکه به صحنه نور زیادی بدهیم که در نتیجه بشود عدسی دوربین را تنگ‌تر کرد.

فیلمبردار ما جرج بارنس بود که فیلمبردار بسیار معروفی به حساب می‌آمد و با من در *ربه‌کا*[14] هم کار کرده بود. او گفت نمی‌شود با عدسی تنگ‌تر فیلم گرفت چون صورت اینگرید برگمن خوب از کار در نمی‌آید. علت آن که نمی‌توانست این کار را بکند این بود که او یك فیلمبردار هالیوودی و متخصص فیلمبرداری از زنها بود.

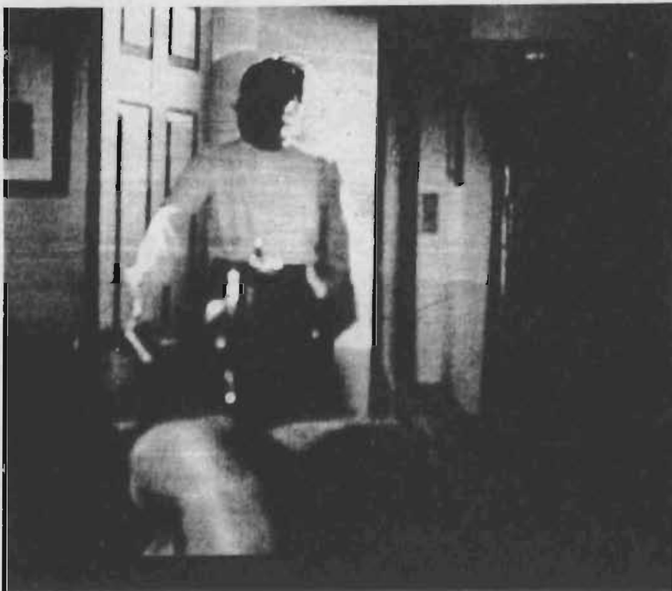
می‌خواهم یك لحظه این مطلب را بگذارم و بگویم که در روزهای اوج رونق زیبایان سحرانگیز سینما، روش معمولی این بود که وقتی علائم و آثار شکستگی و سن و سال در چهرهٔ هنرپیشه‌ها ظاهر می‌شد یك توری نازك جلوی دوربین قرار می‌دادند. بعد دیدند که با این ترتیب چهره قشنگ می‌شود ولی نگاه خیلی بی‌حالت به نظر می‌رسد. در نتیجه فیلمبردار با آتش سیگار دو تا سوراخ در این توری در محل چشمها ایجاد می‌کرد. به این ترتیب صورت قشنگ‌تر و هرچند کمی تار می‌شد، چشمها برق و جلا داشت ولی البته هنرپیشه سر خود را مطلقاً نمی‌توانست حرکت بدهد. در مرحلهٔ بعدی توری را کنار گذاشتند و از دیسکهای تار کننده استفاده کردند، ولی باز به مسئلهٔ دیگری برخوردند. هنرپیشه به فیلمبردار می‌گفت: «دوستانم می‌گویند که من پیر شده‌ام چونکه دارید از دیسکهای تار کننده استفاده می‌کنید و این، موقعی که نمای درشت مرا نشان می‌دهید پیداست.» فیلمبردار می‌گفت: «درستش می‌کنم.» راه حلش ساده بود. تمام فیلم را کمی تار می‌کردند، به طوریکه وقتی نماهای درشت تار شده در متن فیلم می‌آمد، اختلافش جلوه نداشت.

به هر حال در *طلسم شده* سعی کردم نمای هفت‌تیر را این طور بگیرم که اینگرید برگمن روی پرده دیده شود، بعد دست دکتر نزدیك پرده در مرکز روشن دید دوربین قرار بگیرد، ولی تصویر محو از کار درآمد. در نتیجه یك دست خیلی بزرگ و هفت‌تیری چهار برابر اندازهٔ طبیعی درست

13. *Spellbound*
14. *Rebecca*









طلسم شده

کردیم.[۱۵]

تروفو: درست است. ما دکتر را می‌بینیم که هفت‌تیر را به سوی اینگرید برگمن نشانه می‌رود. اینگرید با آن که ترسیده است شجاعانه به طرف در می‌رود و از اطاق خارج می‌شود. بعد دوربین در جای دکتر قرار می‌گیرد و او هفت‌تیر را به طرف خودش، یعنی در این وضعیت به طرف دوربین، بر می‌گرداند و شلیك می‌کند.[۱۶] درست مثل اینست که تماشاگر شلیك کرده باشد.

گویا از *خانم ناپدید می‌شود* که یك سناریوی درجهٔ اول داشت دور افتادیم.

هیچکاك: بله، نوشتهٔ جیلیات (Gilliat)و لوندر (Launder). ولی برگردیم به سراغ رفقای قدیمی‌مان استدلالیون. آنها ممکن است بپرسند چرا یك پیام مهم به پیرزنی آن چنان بی‌دست و پا سپرده شده بود که هرکس می‌توانست به آسانی او را از پا در آورد. چرا ضد جاسوسها خیلی

۱۵. نمای اینگرید برگمن روی پردهٔ شفاف تابانده شد و سپس دست و هفت‌تیر را جلوی این پرده قرار داده از این دو مجدداً فیلمبرداری کردند. ـ م.

۱۶. در این لحظه، لحظهٔ شلیك، تمام تصویر ناگهان سرخ می‌شود. در نسخه‌های بعدی و پخش مجدد فیلم (با توجه به اینکه فیلم *طلسم شده* سیاه ـ سفید بود) این نکته نادیده گرفته شده بود. ـ م.

راحت این پیام را با کبوتر نامه‌بر نفرستادند، چرا متحمل این همه دردسر شدند که این پیرزن را در ترن جا بدهند و بعد یك زن دیگر را آماده نگاه دارند که لباسهایش را با لباس این زن عوض کند، بگذریم از اینکه یك واگن کامل را خارج از مسیرش به جنگل کشاندند.

تروفو: درست است، مخصوصاً که این پیام عبارت از چند تکه اول یك آهنگ مختصر است که این زن حفظ کرده است، مضمونی پرت ولی بسیار شیرین است!

هیچکاك: فانتزی است، فانتزی محض! می‌دانید که این داستان سه چهار بار فیلم شده است؟

تروفو: منظورتان نسخه‌های مجدد این داستان است؟

هیچکاك: نسخهٔ مجدد نه بلکه داستان اصلی به شکلهای مختلف فیلم شده، تمام این قضایا از یك قصهٔ قدیمی شروع می‌شود راجع به پیرزنی که در سال ۱۸۸۹ با دخترش به پاریس سفر می‌کند. آنها به هتلی می‌روند و در آنجا مادر مریض می‌شود، دکتر صدا می‌زنند، و دکتر بعد از معاینهٔ بیمار، محرمانه با مدیر هتل گفتگو می‌کند، بعد به دختر می‌گوید که مادرش به فلان دارو احتیاج دارد و دخترك را با کالسکهٔ اسبی به آن سر پاریس می‌فرستند. دختر چهار ساعت بعد به هتل بر می‌گردد و می پرسد: «مادرم چطور است؟» مدیر هتل می‌گوید: «کدام مادر؟ شما کی هستید؟ ما شما را نمی‌شناسیم.»

دخترك می‌گوید: «مادر من در اتاق شمارهٔ فلان است.»

دخترك را به آن اطاق می‌برند، مسافران دیگری در اتاق‌هستند، همه چیز عوض شده، از جمله اثاثیه و کاغذ دیواری.

من از این ماجرا یك نمایش نیم‌ساعتهٔ تلویزیونی ساختم و کمپانی رنك (Rank)از آن فیلمی ساخت با شرکت جین سیمونز به اسم *وداع در نمایشگاه*[17]. ماجرا ظاهراً واقعی است و کلید معما آنست که این واقعه در نمایشگاه بزرگ پاریس، سالی که ساختمان برج ایفل به اتمام رسید اتفاق افتاده است. به هر جهت این پیرزن و دخترش از هندوستان می‌آمده‌اند و دکتر متوجه می‌شود که مادر مبتلا به وبا است وفکر می‌کند اگر قضیه پخش شود کسانی را که به تماشای نمایشگاه آمده‌اند از پاریس فراری خواهد داد. فکر اساسی قضیه این است.

تروفو: این جور داستانها معمولاً خیلی جذاب شروع می‌شود، ولی جلوتر که می‌رود لطفش را از دست می‌دهد. اغلب وقتی ماجرا به مرحلهٔ ختم می‌رسد آشفتگی کامل برقرار است ولی نقطهٔ اوج *خانم ناپدید می‌شود* فوق‌العاده و پرورش داستان درست و سنجیده بود.

هیچکاك: داستان از کتابی نوشتهٔ اتل لیناوایت (Ethel Lina White) به اسم *چرخ می‌چرخد*[18] گرفته شده، و اولین سناریو را سیدنی جیلیات و فرانك‌لوندر که تیم خوبی به حساب می‌آمدند نوشته بودند. من تغییراتی در آن دادم و تمامی ماجرای آخر را اضافه کردم.

وقتی که منتقدان به فیلم عنوان یك فیلم هیچکاکی دادند لوندر و جیلیات تصمیم گرفتند از آن به بعد شخصاً دست به کار تهیه و کارگردانی فیلم شوند. هیچ کدام از فیلمهایشان را دیده‌اید؟

17. *So Long at the Fair*
18. *The Wheel Spins*

تروفو: فیلمی بود به اسم سبز *علامت خطر*[19] که چیز فوق‌العاده‌ای نبود، بعد *بیگانه‌ای را در تاریکی می‌بینم*[20] که جالب‌تر بود ولی بهترین فیلمشان یك فیلم جنایی ـ پلیسی نبود، فیلمی بود به اسم *پیشرفت موجود ناجنس*[21] که در آن رکس هریسون بازی می‌کرد.

خانم ناپدید می‌شود فیلم ماقبل آخر انگلیسی شما بود، فکر می‌کنم هالیوود در آن موقع دیگر با شما تماس گرفته بود، بعد از موفقیت *مردی‌که زیاد می‌دانست* در امریکا باید پیشنهادهای قاطعی برای فیلمسازی در آنجا به شما رسیده باشد.

هیچکاك: موقعی که *خانم ناپدید می‌شود* را فیلمبرداری می‌کردیم از سلزنیك تلگرافی رسید که از من دعوت می‌کرد به هالیوود بروم و فیلمی را که برمبنای غرق کشتی *تایتانیك* بود کارگردانی کنم، به محض آنکه کارم در *خانم ناپدید می‌شود* تمام شد برای اولین بار به امریکا رفتم، در آنجا ده روز ماندم. در اوت ۱۹۳۷ بود که قبول کردم فیلم *تایتانیك* را بسازم ولی چون موعد شروع قرار داد با سلزنیك آوریل ۱۹۳۹ بود وقت داشتم که یك فیلم انگلیسی دیگر بسازم، این فیلم *مهمانخانهٔ جامائیکا*[22] بود.

تروفو: که چارلز لوتون (Charles Laughton) تهیه کننده‌اش بود؟

هیچکاك: لوتون و اریخ پومر (Erich Pommer)در تهیهٔ این فیلم همکاری داشتند. داستان را همان طور که می‌دانید دافنه دوموریه نوشته، اولین سناریو را کلمنس دین که نمایشنامه‌نویس با اعتباری بود نوشت. بعد سیدنی جیلیات وارد کار شد. ما سناریو را با هم نوشتیم. چارلز لوتون می‌خواست نقشش پرورده‌تر شود، بنابراین پریستلی (Priestley)را آورد که گفتگوهای اضافه را بنویسد. من اریخ پومر را اولین بار در ۱۹۲٤ دیده بودم، موقعی که سر فیلم *رذل* در آلمان نویسنده و طراح دکور بودم. پومر با مایکل بالکن در تهیهٔ این فیلم همکاری داشت و من از آن به بعد او را ندیده بودم. قبول ساختن *مهمانخانه جامائیکا* کار پرتی بود. در اصل داستان که دقت کنید می‌بینید یك داستان جنایی ـ معمایی است. در پایان قرن هجدهم، مری یك دختر جوان ایرلندی به کورن وال (Cornwall) می‌رود که با عمه‌اش پی‌شنس (Patience) که شوهرش جاس (Joss) مهمانخانه‌دار است زندگی کند. در این مهمانخانه که پناهگاه خرابکاران و چپاولگران است انواع و اقسام ماجراها اتفاق می‌افتد. این تبهکاران نه فقط از مصونیت کامل برخوردارند بلکه کاملاً از زمان حرکت کشتیها در این ناحیه با خبرند. چرا؟ چونکه در رأس این گروه قلدر خطرناك یك شخصیت بسیار محترم و آنهم یك قاضی محلی قرار دارد که تمام عملیات این افراد را رهبری می‌کند.

داستان کاملاً پوچ بود چون منطقاً قاضی باید آخر ماجرا وارد صحنه می‌شد، او باید کاملاً از مهمانخانه دوری می‌کرد تا هرگز در آنجا دیده نشود. بنابراین شرکت دادن چارلز لوتون در نقش قاضی محلی کار بی‌ـ معنایی بود. من که فهمیده بودم این موضوع چقدر ناجور و ناهنجار است دلزده شده بودم ولی قرارداد بسته شده بود، عاقبت فیلم را ساختم که گرچه یك فیلم پرفروش شد، هنوز از بابت آن دلگیرم.

تروفو: تهیه کننده‌ها خودشان متوجه این ناهنجاری نبودند؟



مهمانخانهٔ جامائیکا

19. *Green for Danger*
20. *I See a Dark Stranger*
21. *The Rake's Progress*
22. *Jamaica Inn*



انگلستان. خانم و آقای هیچکاک در منزلشان.

هیچکاک: اریخ پومر؟ شك دارم که زبان انگلیسی را فهمیده باشد. و چارلز لوتون، موقعی که فیلم را شروع کردیم از من خواست که او را فقط در نماهای درشت و نزدیك نشان بدهم چون هنوز فکر نکرده بود چطور باید راه برود. او ده روز بعد به سراغ من آمد و گفت «پیدا کردم.» معلوم شد که در طرز راه رفتن از ریتم یك والس آلمانی الهام گرفته و موقعی که اردکوار دور اطاق راه می‌رفت این والس را با سوت برای ما می‌زد. هنوز یادم است چطوری راه می‌رفت. بگذارید نشانتان بدهم...

تروفو: فوق‌العاده است!

هیچکاک: شاید، ولی جدی نبود، من این جور کار کردن را دوست ندارم. لوتون یك مرد سینمایی حرفه‌ای نبود.

تروفو: قبل از اینکه وارد بحث مرحلهٔ امریکایی کار شما شویم می‌خواهم پیشنهاد کنم که از آثار انگلیسی شما نتایجی بگیریم، همان طور که از فیلمهای صامت‌تان نتیجه‌گیری کردیم، و دربارهٔ وضعیت کلی سینمای انگلیس صحبت کنیم. با گذشت زمان آن عده از ما که کار شما را سرتاسر دنبال کرده‌ایم این احساس را داریم که شما فقط بعد از ورود به امریکا بود که به اوج قدرت خلاقهٔ خودتان رسیدید. تقریباً گویی مقدر شده بود در هالیوود کار کنید. شما با این فکر موافقید؟

هیچکاک: بگذارید این طور بگوییم: کار در انگلیس این مصرف را داشت که غریزهٔ طبیعی مرا تکوین بخشید و بعدها به من قدرت داد که از مضامین تازه و مهجور استفاده کنم. ولی تبحّر فنی به نظر من به دورتر، به کارم در *مستأجر* برمی‌گردد. در واقع شناختی که در آن موقع از دوربین و تکنیك حاصل کرده بودم از آن به بعد همیشه به کارم آمده است.

چون تعبیر دیگری نداریم می‌شود این مرحلهٔ اولیه را مرحلهٔ احساس کردن سینما و مرحلهٔ دوم را مرحله‌ای که افکار بارور شد عنوان کرد.

تروفو: معذلك، این حقیقت برجاست که شما همان وقتی هم که در انگلیس بودید رؤیای ساختن فیلم به سبك امریکایی را در سر داشتید، در حالی که وقتی به هالیوود رفتید هرگز سعی نکردید از فیلمهای سبك انگلیسی تقلید کنید. آنچه می‌خواهم بگویم ـ و از این بابت زیاد مطمئن نیستم و تعریف اینکه دقیقاً چیست مشکل است ـ این است که انگلستان خصوصیتی دارد که ضد سینماست.

هیچکاک: گمان نکنم مقصودتان را درست فهمیده باشم. منظورتان چیست؟

تروفو: خیلی قاطع و بی پیرایه گفته باشم، بین کلمهٔ «سینما» و «انگلیس» سازگاری وجود ندارد. این حرف شاید خیلی «من درآوردی» جلوه کند ولی من حس می‌کنم بعضی خصوصیات ملی هستند ـ از جمله روستای انگلیس، این نحوهٔ زندگی بی‌تحرك و آرام و زندگی روزمرهٔ خشك و بی‌هیجان ـ که به یك معنا ضد دراماتیك است. حتی شوخی انگلیسی، همین بی‌هیجان و عادی قلمداد کردن، که بسیاری از کمدی ـ جنایی‌های خوب برپایهٔ آن بنا شده‌اند چیزی معارض احساس قوی است. من فکر می‌کنم که این خصوصیات با شیوهٔ خاص بیان شما که اساساً

رنگ بخشیدن به داستان با رویدادهای پر تحرك و وقایع‌گیراست معارضه داشت. بیان، علیرغم تلقی تمسخرامیز و هراندازه هم روشنگر، باید متقاعد کننده باشد. از همه بالاتر این خصوصیات ملی، با کار استیلیزه کردن تجسمی و حتی با استیلیزه کردن هنرپیشه‌ها مغایرت دارد.

با توجه به سطح بالای فرزانگی در انگلستان و اعتبار جهانی نویسندگان و شعرای بزرگ انگلیسی عجیب نیست که در طی هفتاد سال تاریخ سینما، فقط دو فیلمساز انگلیسی که کارشان از مرحلهٔ آزمایش زمان و مکان گذشته است، چارلی چاپلین و آلفرد هیچکاك باشند؟

در محتوای تاریخ حرف می‌زنیم؛ از نظر تحول جهانی فیلمسازی، بدیهی است که این قانون استثنائاتی هم دارد و امروزه در صحنهٔ سینمای انگلیس اتفاقات تازه‌ای در شرف وقوع است.

هیچکاك: اگر تاریخ سینما را بررسی کنید می‌بینید که روشنفکران غالباً به هنر سینما با نظر تحقیر نگاه کرده‌اند. این موضوع باید در فرانسه هم مصداق داشته باشد و در انگلیس مصداق بیشتری داشت. هیچ فرد انگلیسی خانواده‌داری در حال رفتن به سینما دیده نمی‌شد. این کاری بود که هرگز صورت نمی‌گرفت. می‌دانید، انگلیس شدیداً پای بند طبقه است. وقتی که کمپانی پارامونت، سینما پلازا را در لندن افتتاح کرد چندتایی از افراد طبقهٔ بالا کم‌کم پایشان به سینما باز شد، مدیر سینما چند ردیف صندلی در نیم‌طبقهٔ بین هم‌کف و بالکن در نظر گرفت که قیمت بلیطهایش بسیار گزاف بود و اسم این قسمت را گذاشتند ردیف میلیونرها.

قبل از سال ۱۹۲۵ فیلمهای انگلیسی بسیار متوسط‌الحال و معمولی بود. فیلمها را طبقهٔ بورژوا و برای مصرف داخلی می‌ساختند. بعد در حدود سالهای ۲۶ - ۱۹۲۵ چندتایی دانشجوی دانشگاه، غالباً از کمبریج کم‌کم به سینما، مخصوصاً به سینمای روس یا فیلمهای خارجی نظیر *کلاه حصیری ایتالیایی*[۲۳] اثر رنه کلر توجه پیدا کردند. از این توجه مجمع فیلم لندن به وجود آمد که یکشنبه‌ها برای گروهی از روشنفکرها فیلم نمایش می‌داد. علاقهٔ این افراد به هر جهت آنها را به حیطهٔ خلاقه سوق نداد ولی اینها دوستدار سینما و به خصوص فیلمهای خارجی بودند.

حتی امروز هم روزنامه‌های یکشنبه دربارهٔ فیلمهای خارجی بیشتر شرح و بسط می‌دهند در حالی که جای فیلمهای هالیوود، صفحات آخر است. باید توجه داشته باشید که روشنفکران انگلیسی طبق رسم تعطیلاتشان را در اروپا، خارج از انگلیس، می‌گذرانند. به محلات فقیرنشین ناپل می‌روند که از بچه‌های گرسنه عکس بگیرند. نهایت علاقه را دارند که طنابهای رخت را که بین خانه‌های اجاره نشینی کشیده شده و الاغهایی را که در خیابانهای سنگفرش می‌گذرند، تماشا کنند. این صحنه‌ها برای آنها بی‌نهایت چشمگیر و دیدنی است!

امروزه فیلمسازان جوان انگلیسی کم‌کم شروع به نشان دادن این جور چیزها در فیلمهایشان کرده‌اند. دید اجتماعی مد روز است. من موقعی که در انگلیس زندگی می‌کردم متوجه این موضوع نبودم، ولی وقتی که بعد از یك مدت زندگی در امریکا به آنجا برگشتم این اختلافها را دیدم و فهمیدم که تلقی عمومی در انگلیس بسته و محدود است. دید زندگی خارج از

23. *Italian Straw Hat*

انگلیس بسیار عمومی‌تر و وسیع‌تر است، دیدی که از صحبت با افراد و حتی از شیوه‌ای که داستانی را روایت می‌کنند به دست می‌آید.

شوخی انگلیسی کاملاً سطحی و نیز نسبتاً محدود است. مطبوعات انگلیس به فیلم روح شدیداً اعتراض کردند. هیچ منتقدی نبود که این فیلم را با نظر طنز قلمداد کند.

به هر حال، حرف شما قابل توجه است. من قطعاً خیلی با سینمای امریکا پیوستگی پیدا کرده بودم. این موضوع به زمانی برمی‌گردد که در شانزده‌سالگی نشریات تجارتی سینمایی را می‌خواندم. این نشریات پر از اطلاعات دربارهٔ فیلمهای امریکایی بود و من معمولاً فیلمبرداری فیلمهای امریکایی را با انگلیسی مقایسه می‌کردم. دلم می‌خواست در سینما کار کنم و بالاخره هم در هجده سالگی موفق به انجام این کار شدم. موقعی که در مدرسهٔ مهندسی درس می‌خواندم به طراحی و بعد به عکاسی کشیده شدم. هیچ وقت به فکرم نرسید که بروم و کارم را به یك شرکت انگلیسی عرضه کنم ولی به محض اینکه خواندم که یك شرکت امریکایی می‌خواهد استودیو باز کند، به خودم گفتم: «باید عنوانهای فیلمهایشان را من بنویسم.» رفتم و در آنجا مشغول کار شدم. هنرپیشه‌ها و نویسنده‌های امریکایی به این استودیو می‌آمدند و من از آنها چیز یاد می‌گرفتم. می‌شود گفت که تعلیم امریکایی داشتم. منظورم این نیست که به هر چیزی که امریکایی بود دلبستگی داشتم. ولی فیلمسازی‌شان را واقعاً حرفه‌ای و خیلی پیشرفته‌تر از سایر کشورها می‌دیدم. من در واقع کارم را در ۱۹۲۱ در یك استودیوی امریکایی که تصادفاً در لندن واقع شده بود شروع کردم و تا ۱۹۲۷ حتی پایم به یك استودیوی انگلیسی نرسیده بود. بین این دو تاریخ دورهٔ کار در فیلمهای آلمانی بود، ولی حتی موقعی که انگلیسی‌ها به استودیوهای ایسلینگتون آمدند و به تدریج وسایل استودیو را در اختیار گرفتند، دوربینهایی که به کار می‌بردیم امریکایی بود، نورها امریکایی بود و فیلمی که استفاده می‌کردیم کداك بود.



خانم و آقای هیچکاك

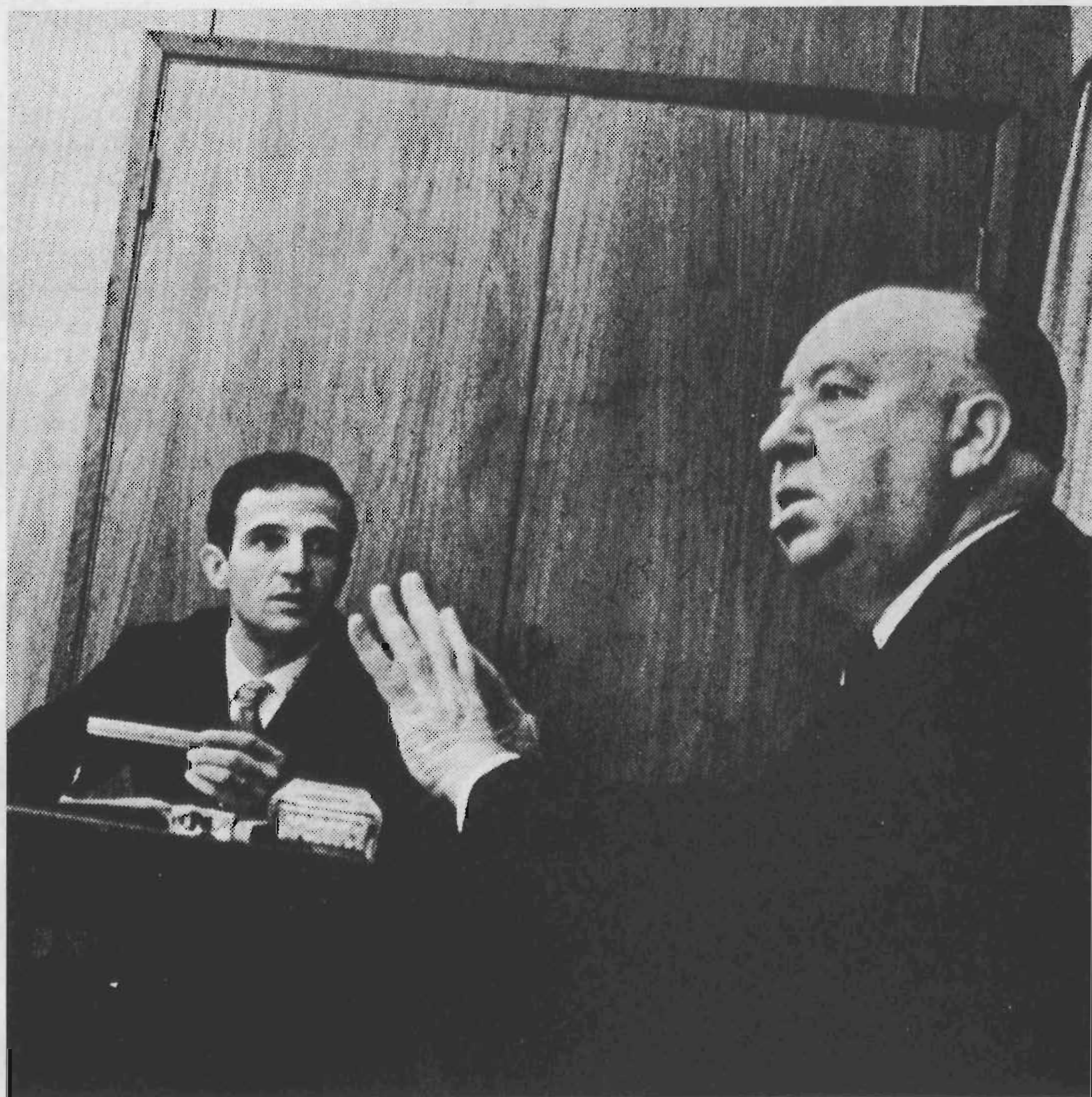
بعدها اغلب فکر می‌کردم چطور تا پیش از ۱۹۳۷ سعی نکردم سری به امریکا بزنم. هنوز هم این موضوع باعث تعجب من است. من دائم با امریکایی‌ها سرو کار داشتم و با نقشهٔ نیویورك کاملاً آشنا بودم. سرگرمی من جمع کردن برنامهٔ حرکت قطارها بود و جدول ورود و خروج خیلی از قطارها را از حفظ بودم. سالها پیش از آمدنم به امریکا، می‌توانستم نیویورك را توصیف کنم و بگویم سینماها و فروشگاهها کجا واقع شده است. با امریکایی‌ها که صحبت می‌کردم، می‌پرسیدند: «آخرین‌بار کی در امریکا بودید؟» و من می‌گفتم «پایم هم به امریکا نرسیده.» عجیب است، نه؟

تروفو: شاید هم زیاد عجیب نباشد. علتش ترکیبی از عشق و غرور است. دلتان نمی‌خواست به عنوان توریست به امریکا بیایید. می‌خواستید در مقام فیلمساز قدم به آنجا بگذارید. نمی‌خواستید سعی کنید که در امریکا فیلم بسازید. می‌خواستید از شما دعوت شود که این کار را بکنید. یا مرگ یا هالیوود!

هیچکاك: درست است. ولی من به هیچ وجه به هالیوود به‌عنوان یك

محل علاقه‌ای نداشتم، تنها چیزی که می‌خواستم این بود که وارد یك استودیو شوم و شروع به‌کار کنم.

٦



تروفو: گویا شما با این انتظار به هالیوود آمدید که فیلمی دربارهٔ کشتی *تایتانیك* بسازید، ولی در عوض *ربه‌کا* را ساختید. این تغییر چطور پیش آمد؟

هیچکاك: دیوید او. سلزنیك (David O. Selznick) به من اطلاع داد که تصمیمش را عوض کرده و حقوق تهیهٔ *ربه‌کا* را خریده است. من هم گفتم: «بسیار خوب، عوض کنیم!»

تروفو: فکر می‌کردم شما در این تغییر تصمیم دخالت دارید. قبل از آمدن به امریکا علاقه نداشتید که *ربه‌کا* را فیلم کنید؟

هیچکاك: بله، و نه. موقعی که *خانم ناپدید می‌شود* را می‌ساختم فرصتی پیش آمد که حقوق تهیهٔ فیلمی از روی داستان *ربه‌کا* را بخرم ولی قیمتش خیلی بالا بود.



ربه‌کا

تروفو: در نوشته‌های اول *ربه‌کا* و چندتای دیگر از فیلمهای انگلیسی شما، اسم جون هریسون دیده می‌شود. این خانم واقعاً روی سناریوی فیلمهای شما کار کرده بود یا صرفاً نمایندهٔ اسم شما در عناوین اول فیلم بود؟

هیچکاك: جون یك وقت منشی بود و به عنوان منشی، موقعی که من روی سناریو، مثلاً با چارلز بنت کار می‌کردم یادداشت بر می‌داشت. بعداً کم‌کم خودش یاد گرفت و دستش راه افتاد و نویسنده شد.

تروفو: از *ربه‌کا* راضی هستید؟

هیچکاك: *ربه‌کا* فیلم هیچکاکی نیست، در واقع یك رمان کوتاه است. داستان آن کهنه و قدیمی است. در آن موقع یك مکتب کامل ادبیات زنانه رواج داشت و گر چه من با این نوع ادبیات مخالف نیستم به هر حال حقیقت آنست که این قصه طنز نداشت.

تروفو: شاید. ولی با وجود این از امتیاز سادگی برخوردار است. جون فونتین (Fontaine)، لارنس الیویر (Olivier) و جودیت آندرسون (Anderson) گروه سه‌تایی جالبی هستند. ندیمهٔ جوان و محجوب یك خانم به طرز معجزه‌آسایی با ارباب خوش‌قیافهٔ قصر مندرلی (Manderley)، که همسر اولش ربه‌کا طی شرایط مرموزی درگذشته



صحنه‌ای از فیلمبرداری ربه‌کا

است، ازدواج می‌کند. وقتی که آنها به قصر مجلل خانوادگی وارد می‌شوند، عروس جوان خود را در برابر این اوضاع جدید بی‌کفایت می‌بیند. کدبانوی شئامت باروآمر منزل، خانم دانورس (Danvers)، که سرسپردگی متعصبانه‌اش به ربه‌کا به صورت خصومت آشکار و عامدانه نسبت به خانم جدیدش جلوه می‌کند به این احساس عدم اطمینان دخترك نسبت به خویش دامن می‌زند. تحقیقات جدیدی که در مورد مرگ ربه‌کا صورت می‌گیرد حقایق ناخوشایندی را برملا می‌کند که سبب می‌شود خانم دانورس قصر را به آتش بکشد و بعد خودکشی کند. رنج‌های قهرمان زن داستان با ویران شدن قصر مندرلی و مرگ عامل شکنجه‌اش به پایان می‌رسد.

به هر جهت این اولین برنامهٔ فیلمسازی امریکایی شما بود و می‌شود حدس زد که در ساختن این فیلم کمی اضطراب داشته‌اید.

هیچکاك: نه، اتفاقاً، چونکه فیلم کاملاً یك فیلم انگلیسی بود و داستان، هنرپیشه‌ها، کارگردان همه انگلیسی بودند. بعضی وقتها فکر کرده‌ام اگر این فیلم با همین هنرپیشه‌ها در انگلیس ساخته می‌شد چطوری از کار در می‌آمد. گمان نکنم آنرا به همان ترتیب می‌ساختم، نفوذ امریکایی در فیلم محسوس است. اول به خاطر سلزنیك و بعد هم رابرت شروود (Sherwood)سناریست فیلم، به قصه وسعت نظری داد که اگر در انگلیس ساخته می‌شد پیدا نمی‌کرد.

تروفو: موضوع بسیار رمانتیکی است.

هیچکاك: بله، رمانتیك است. البته داستان خلل بزرگی داشت که از نظر رفقای استدلالی ما دور ماند. همان شب که قایق حامل جسد ربه‌کا پیدا می‌شود، اتفاق نسبتاً بعیدی به طور مقارن رخ می‌دهد: شبی که فکر می‌کنند ربه‌کا غرق شده، جسد زن دیگری دو میل پایین‌تر در ساحل کشف می‌شود، به طوری که قهرمان مرد داستان موفق می‌شود این جسد را به‌عنوان زن خود شناسایی کند. اما چرا موقعی که جسد زن ناشناس کشف شد تحقیقی صورت نگرفت؟

تروفو: بله، این تقارن هست ولی داستان چنان زیر تأثیر عوامل روانشناسانه قرار دارد که کسی به این توضیحات توجهی نمی‌کند، مخصوصاً که این مسائل در وضعیت اصلی اثری ندارند. راستش من هیچ وقت توضیح نهایی داستان را نفهمیدم.

هیچکاك: توضیح آنست که ربه‌کا به دست شوهرش کشته نشده، بلکه خودکشی کرده، چونکه سرطان داشته.

تروفو: من این موضوع را فهمیدم چون کاملاً تصریح می‌شد، ولی آنچه که درست برایم روشن نشد این بود که شوهر، خود را گناهکار می‌داند یا بیگناه؟

هیچکاك: بی‌گناه.

تروفو: صحیح، برداشت شما نسبت به اصل رمان، وفادار بوده؟

هیچکاك: بله، سناریو، با امانت رمان را دنبال می‌کرد چون سلزنیك تازه *برباد رفته*[1] را ساخته بود وعقیده داشت کسانی که رمان را خوانده‌اند اگر ببینند که درفیلم یا رمان تغییر داده شده ناراحت می‌شوند. این است که این

1. *Gone With the Wind*

اعتقاد را می‌خواست در مورد *ربه‌کا* هم رعایت کند، لابد قصهٔ آن دوتا بز را می‌دانید که داشتند محتویات دو قوطی فیلم را که از یك رمان پر فروش درست شده بود می‌خوردندو یکی به دیگری گفت:«من شخصاً کتابش را ترجیح می‌دهم!»

تروفو: این قصه شکلهای مختلف دارد. به هرحال باید بگویم که حتی امروز بعد از بیست و شش سال، *ربه‌کا* همچنان فیلمی بسیار امروزی و بسیار محکم است.

هیچکاك: بله، در برابر گذشت زمان خودش را خوب حفظ کرده. علتش را نمی‌دانم.

تروفو: فکر می‌کنم ساختن این فیلم برای شما حکم یك جور ستیز با دشواری را داشته. چون رمان که به هر جهت رمان جنایی نبوده و دلهره نداشته و در مایهٔ کارهای شما نبوده است. *ربه‌کا* صرفاً یك داستان روانشناسانه بوده که شما عمداً عوامل دلهره را در کشمکش شخصیتها به آن راه داده‌اید. این تجربه گمان می‌کنم در کارهای بعدی شما انعکاس داشته است. ساختن *ربه‌کا* به شما این فکر را نداد که فیلمهای بعدی خود را با عوامل روانشناسانه‌ای که اول در رمان دافنه دوموریه کشف کرده بودید غنی کنید؟



ربه‌کا

هیچکاك: چرا، همینطور است.

تروفو: مثلاً رابطهٔ قهرمان زن فیلم... راستی اسمش چه بود؟

هیچکاك: اسمی نداشت.

تروفو: به هر جهت، رابطهٔ او با کدبانوی منزل، با خانم دانورس در کار شما تازگی داشت. این رابطه بعدها به کرات، نه فقط در سناریو بلکه در تصویر فیلمهای شما هم ظاهر می‌شود. دو چهره یکی ثابت مثل مجسمه، انگار که از وحشت طرف دیگر خشك شده است، و دیگری چهرهٔ قربانی و عامل شکنجهٔ او در یك کادر در کنار یکدیگر.

هیچکاك: کاملاً درست است. من در *ربه‌کا* این را با تعمد مطلق آورده بودم و خانم دانورس تقریباً هرگز در حال رفتن دیده نمی‌شد و خیلی کم او را در حال حرکت می‌دیدیم، موقعی که می‌خواست وارد اتاقی بشود که قهرمان زن داستان در آن حضور داشت به این ترتیب بود که دخترك صدایی می‌شنید و بر می‌گشت و می‌دید که خانم دانورس مثل همیشه بی‌حرکت در کنار او ایستاده است. به این ترتیب تمام وضعیت از نقطهٔ نظر قهرمان زن نشان داده می‌شد، او هیچ وقت نمی‌دانست خانم دانورس کی ممکن است پیدایش بشود و همین موضوع خود به خود هراس‌انگیز بود. اگر خانم دانورس را در حال راه رفتن نشان می‌دادیم به او حالت انسانی داده بودیم.

تروفو: این نقطهٔ نظر جالبی است که گاهی اوقات در فیلمهای نقاشی متحرك هم اعمال می‌شود. راستی گفتید که فیلم طنز ندارد، ولی من تصور می‌کنم که نوشتن سناریو برای شما خالی از تفریح نبوده، چون که داستان قصهٔ دختری است که مرتب ازش اشتباه سرمی‌زند، این اواخر من باز *ربه‌کا* را دیدم و بی‌اختیار جلسهٔ نوشتن سناریو و حرفهای شما و سناریستان را در نظر مجسم کردم: «خب، حالا می‌رسیم به صحنهٔ غذا.



ربه‌کا: صحنه‌ای که هیچکاك در آن شرکت دارد.

چه بکنیم، دختره در اینجا چنگالش را بیندازد یا گیلاسش را برگرداند؟ نه، بهتر است بشقابش را بشکند.» به هر جهت این تصوری است که من پیدا کردم.

هیچکاك: کاملاً درست است. جریان به همین ترتیب بود و ما تفریح زیادی در این ضمن کردیم.

تروفو: شخصیت‌پردازی دخترك در *ربه‌کا* آدم را یاد پسر بچهٔ فیلم *خرابکاری* می‌اندازد. دخترك وقتی مجسمه‌ای را می‌شکند تکه‌هایش را یواشکی در کشویی مخفی می‌کند، گر چه خودش خانم این خانه است. و یك چیز دیگر: هر جا که ذکری از خانه می‌شود یا به عنوان ملك است و یا کاخ منذرلی. هر بار که این کاخ را می‌بینیم با مهی که دورش پیچیده در هاله‌ای جادویی به نظر می‌رسد. موسیقی متن هم این حالت وهم‌انگیز را تشدید می‌کند.

هیچکاك: درست است، چون *ربه‌کا* به عبارتی سرگذشت یك خانه است. خانه، یکی از سه شخصیت اصلی فیلم بود.

تروفو: ضمناً *ربه‌کا* اولین فیلم شما است که رنگ قصه و افسانه دارد.

هیچکاك: همین طور است، تقریباً یك جور فیلم تاریخی است.

تروفو: این حالت افسانه‌وار جالب است، چون در چندتا از فیلم‌های شما تکرار می‌شود. این حالت را تاکید بر کلیدهای منزل، گنجه‌ای که هیچ کس حق ندارد باز کند، و اتاقی که مهر و موم شده القا می‌کند.

هیچکاك: بله، در پرداخت *ربه‌کا* ما به این جنبه هم توجه داشتیم. این واقعیتی است که بچه‌های قصه اغلب موجودات مخصوصی هستند. مثلاً هنزل وگرتل (Hansel & Gretel)در افسانه‌های گریم (Grimms) قضیهٔ دوتا بچه است که پیرزنی را به داخل یك تنور هل می‌دهند. ولی من متوجه شباهتی بین فیلمهای دیگرم با افسانه‌ها نشده‌ام.

تروفو: فیلمهای شما شاید چون با ترس سر و کار دارد یك چنین کیفیتی را پیدا می‌کند، هرچه که به ترس مربوط می‌شود ما را به عوالم بچگی برمی‌گرداند. تمام ادبیات بچه‌ها به احساسات تند و عمیق و به خصوص به ترس پیوسته است.

هیچکاك: نکتهٔ قابل توجهی است. ضمناً لابد یادتان هست که محل جغرافیایی منزل هرگز در فیلم مشخص نمی‌شود، جایی است کاملاً دور افتاده. خانهٔ فیلم *پرندگان* هم همین طور. من فکر کردم اگر خانه طوری واقع شده باشد که ساکنانش نتوانند خارج از آن به کسی پناه ببرند حس ترس شدیدتر خواهد بود.

در *ربه‌کا* خانه چنان از همه چیز به دور است که آدم نمی‌داند حتی نزدیك به چه شهری هست. حالا این حالت تجریدی که شما به‌عنوان سبك‌پردازی امریکایی ذکر کردید کاملاً ممکن است تصادفی و ناشی از این امر باشد که فیلم *ربه‌کا* در امریکا ساخته شده. اگر در انگلیس ساخته می‌شد خانه را نمی‌شد دورافتاده قلمداد کرد چون آدم کشیده می‌شد به اینکه روستاهای اطراف و جاده‌هایی را هم که منتهی به خانه می‌شد، نشان بدهد. اما اگر این صحنه را واقعی‌تر می‌ساختم و محل جغرافیایی ورود به منزل مشخص‌تر می‌شد آن حالت دورافتادگی از دست می‌رفت.

تروفو: انگلیسی‌ها به خصوصیات امریکایی *ربه‌کا* ایراد نگرفتند؟
هیچکاك: نه، از فیلم نسبتاً خوششان آمد.
تروفو: قصر را موقعی که از بیرون به‌طور کامل نشان می‌دادید واقعی بود یا ماکت بود.
هیچکاك: ماکت بود. جاده‌ای هم که به قصر منتهی می‌شد ماکت بود.
تروفو: از نقطهٔ نظر قالب ظاهری، استفاده از ماکتهای شبیه به تصویرهای حکاکی شده به فیلم جنبهٔ تخیلی می‌داد و آن حالت افسانه‌وار را تشدید می‌کرد. راستی *ربه‌کا* شباهت زیادی هم به سیندرلا (Cinderella)دارد.
هیچکاك: قهرمان داستان خود سیندرلا است. ولی قصه بیشتر نزدیك به *خانهٔ جمع و جوراو*[2]، نوشتهٔ پینرو (Pinero)است و نمایشنامه‌ای است که در آن شخصیت منفی ماجرا، کدبانوی خانه نیست بلکه خواهر ارباب خانه و به عبارت دیگر خواهر شوهر سیندرلا است.
تروفو: مکانیزم *ربه‌کا* بسیار قابل توجه است. نیروی شئامت صرفاً با رجوع به زن مرده‌ای که هرگز نشان داده نمی‌شود ایجاد شده است. گویا فیلم، جایزهٔ اسکاری هم گرفت.
هیچکاك: بله، اسکار بهترین فیلم سال را گرفت.
تروفو: فکر می‌کنم این تنها اسکاری است که شما گرفته‌اید.
هیچکاك: من هیچوقت اسکار نگرفته‌ام.[3]
تروفو: مگر همین الان نگفتید *ربه‌کا*...
هیچکاك: جایزه را به سلزنیك تهیه کنندهٔ فیلم دادند. جایزه کارگردانی آن سال برای *خوشه‌های خشم*[4] نصیب جان فورد شد.
تروفو: برگردیم سراغ زمینهٔ فیلمسازی در امریکا. یکی از جنبه‌های قابل تأسف هالیوود این است که فیلمسازی به‌طور مطلق به قالبهای خیلی مشخصی تقسیم می‌شود. فیلمسازانی هستند که فیلمهای گروه A می‌سازند و فیلمسازانی هم فیلمهای گروه B و Cمی‌سازند[5]. تا فیلمسازی یك شاهکار مسلم نسازد انتقال از یك طبقه به طبقهٔ دیگر ظاهراً فوق‌العاده مشکل است.
هیچکاك: درست است. فیلمساز دائم در یك خط باقی می‌ماند.
تروفو: آنچه در این مورد می‌خواهم بگویم این است که به نظر من عجیب می‌رسد که شما بعد از فیلم فوق‌العاده موفقی مثل *ربه‌کا* دست به ساختن فیلمی مثل *خبرنگار خارجی*[6] می‌زنید. این فیلم گرچه بسیار مورد تحسین من است ولی واضح است که به طبقهٔ Bتعلق دارد.
هیچکاك: این را خیلی راحت می‌توانم توضیح بدهم، مسئله باز مسئله انتخاب هنرپیشه است. در اروپا به داستانهای پلیسی ـ جنایی به نظر خفت نگاه نمی‌کنند، در انگلیس این جور داستانها خیلی هم مورد عزت و احترام است، در حالی که در امریکا داستان جنایی، ادبیات درجهٔ دوم به حساب می‌آید و طرز تلقی نسبت به این جور آثار کاملاً فرق می‌کند. موقعی که سناریوی *خبرنگار خارجی* تکمیل شد با آن نزد گاری کوپر رفتم و او، چون داستان جنایی ـ پلیسی بود، آنرارد کرد. این طرز تلقی موقعی که من در هالیوود شروع به کار کردم چنان شیوع داشت که همیشه هنرپیشه‌های

2. *His House in Order*

۳. هیچکاك پنجبار برای کارگردانی فیلمهای *ربه‌کا*، *قایق نجات*، *طلسم شده*، *پنجرهٔ عقبی* و *روح* نامزد دریافت جایزهٔ اسکار بوده است. البته غیراز اسکاری که همکاران او در فیلمهایش گرفته‌اند همچون جون فونتین برای بازی در *سوءظن* و رابرت برکز برای فیلمبرداری *دستگیری دزد*. در سال ۱۹٦۱ آکادمی علوم و هنرهای سینمای امریکا، جایزهٔ ایروینگ تالبرگ را به او تقدیم داشت. همچنین وی دو درجهٔ دکترای افتخاری از دانشگاههای کالیفرنیا و سانتاکلارا و نشان شوالیهٔ لژیون‌دونور آکادمی فرهنگ فرانسه را دریافت کرده است. ـ م.

4. *The Grapes of Wrath*

۵. منظور درجات ارزش و اهمیت فیلمهاست. ـ م.

6. *Foreign Correspondent*





خبرنگار خارجی

درجهٔ دوم نصیب من می‌شد، کما اینکه در این مورد فیلم را با جوئل ملك‌کری (Joel Mc Crea) ساختیم. سالها بعد، گاری کوپر به من گفت: «اشتباه کردم، باید در فیلم بازی می‌کردم.»

تروفو: داستان فیلم را والتر وانجر (Wanger)تهیه کننده‌اش انتخاب کرده بود؟

هیچکاك: بله، او به سیاست خارجی همیشه علاقه داشت و کتابی به اسم *سرگذشت خصوصی*[7] نوشتهٔ وینسنت شیان (Sheean)که یك خبرنگار خارجی موفق بود در اختیار داشت. اما این کتاب حکم یك جور شرح حال نامهٔ عادی را داشت. حکایت و حادثه‌ای و چیزی که بشود به‌عنوان دستمایه فیلم به کار برد در آن نبود. بنابراین صورت یك سناریوی اصلی نوشتهٔ چارلز بنت و من را پیدا کرد.

تروفو: داستان فیلم، آنقدر که یادم است از این قرار است: جوئل ملك‌کری که یك خبرنگار امریکایی است اوایل سال ۱۹۳۹ مامور می‌شود به اروپا برود و احتمال بروز یك جنگ جهانی را برآورد کند. این آدم در لندن با یك سیاستمدار پیر هلندی آشنا می‌شود که می‌خواهد یك پیام مخفی متفقین را به مملکتش ببرد. نازیها این سیاستمدار را می‌دزدند و خبرنگار امریکایی برای پیدا کردن او به هلند می‌رود. لارین دی (Laraine Day)نقش دختر انگلیسی جوانی را دارد که در کار این یافتن و نجات به قهرمان ماجرا کمك می‌کند. هربرت مارشال در نقش پدر این دختر ظاهر می‌شود که وابسته به طبقهٔ بالای جامعهٔ انگلیس است و ظاهراً رئیس یك سازمان صلح‌جوی بین‌المللی است ولی در واقع سمت یك مامور نازی را دارد.

روزی که جنگ اعلام می‌شود پدر دخترك که چیزی نمانده رازش فاش شود خود را هرطور هست به هواپیمایی که عازم امریکاست می‌رساند. جوئل ملك‌کری و لارین دی هم که کارشان را تمام کرده‌اند در همان هواپیما هستند. آلمانها به هواپیما حمله می‌کنند، هواپیما به دریا می‌افتد و پدر برای نجات دخترش خود را قربانی می‌کند: زوج جوان به لندن مراجعت می‌کنند و در آنجا قهرمان داستان با پخش یك برنامهٔ مؤثر خطاب به امریکا دربارهٔ جنگی که به تازگی شروع شده کار خود را از سر می‌گیرد، داستان چنین بود.

هیچکاك: می‌بینید که قصه در مایهٔ کارهای قبلی من است، یعنی موضوع قدیمی تماشاگر بیگناهی که پایش به دسیسه کشیده می‌شود.

تروفو: گمان نمی‌کنم از انتخاب لارین دی به‌عنوان قهرمان زن داستان زیاد راضی بوده باشید.

هیچکاك: ترجیح می‌دادم ستاره‌های سرشناس‌تری می‌داشتم.

تروفو: ولی جوئل ملك‌کری در فیلم دوست داشتنی است.

هیچکاك: بله، فقط خیلی لاقید بود، فیلم به هر جهت نکته‌های زیادی داشت.

تروفو: بله، نکته‌های زیادی داشت، از جمله صحنهٔ آسیاب بادی که تصور می‌کنم نقطهٔ آغاز تمام فیلم بوده باشد. در نظر داشتید نشان بدهید پرّه‌های آسیاب بادی که خلاف جهت باد می‌چرخید ناقل پیامی مخفی به

7. *Personal History*

هواپیماهایی است که از آن محل می‌گذشتند.
هیچکاک: فیلم را با فکر فصل آسیاب بادی و صحنه‌ای که قاتل در میان چترهای باز شده فرار می‌کند شروع کردیم. چون در هلند بودیم از آسیاب بادی و چترباران استفاده کردیم. اگر فیلم رنگی بود در آن تصویری را که همیشه در ذهن داشتم می‌آوردم: قتل در یك مزرعهٔ لاله دو تا آدم. قاتل، مردی در مایه‌های جك قصاب، پشت سر دخترك که قربانی اوست قرار گرفته. سایهٔ این مرد به آرامی روی دخترك می‌افتد و دخترك برگشته و جیغ می‌کشد. بلافاصله دوربین برمی‌گردد روی پاهایی که در میان لاله‌ها تقلا می‌کنند. بعد دوربین به سمت جلو و بالا به طرف داخل یکی از گلهای لاله پیش می‌رود. خارج از تصویر صدای تقلا شنیده می‌شود. یکی از گلبرگها تمام تصویر را پر می‌کند، ناگهان یك قطره خون بر گلبرگ می‌افتد، قتل انجام شده است.



در *خبرنگار خارجی* یك نمای غیرعادی داشتیم، آنقدر غیرعادی که برای من عجیب است که چطور اهل فن هرگز به خودشان زحمت نداده‌اند بپرسند، این نما چطور گرفته شده. جایی است که هواپیما موتورهایش از کار افتاده و دارد با سر به طرف دریا شیرجه می‌رود. دوربین فیلمبرداری داخل کابین خلبانها و پشت سر و بالای شانهٔ آنهاست و نشان می‌دهد که خلبانها سعی دارند هواپیما را از حالت شیرجه در بیاورند. از بین این دو نفر و از پشت شیشه‌های کابین اقیانوس را می‌بینیم که نزدیك و نزدیکتر می‌شود. بعد، *بدون قطع تصویر*، هواپیما به سطح آب می‌خورد و آب به داخل کابین سرازیر شده خلبانها را در خود غوطه‌ور می‌کند. تمام این صحنه *در یك نما* و بدون قطع گرفته شده بود.
تروفو: خیال می‌کنم کاری که کرده‌اید این بوده که یك جور پردهٔ شفاف را با جریان آب واقعی ترکیب کرده‌اید.
هیچکاک: دادم یك پردهٔ شفاف از کاغذ درست کردند و پشت پرده یك مخزن آب قرار دادم. هواپیما شیرجه رفت و به محض اینکه به نزدیك آب رسید، من دکمه‌ای را فشار دادم و آب بیرون زد و پردهٔ کاغذی را پاره کرد و به داخل کابین ریخت. فوران آب آنقدر شدید بود که کسی متوجهٔ پردهٔ کاغذی نمی‌شد.



خبرنگار خارجی

کمی بعد یك نمای حقه‌ای دیگر داشتیم. قبل از اینکه هواپیما غرق شود می‌خواستیم نشان بدهیم یکی از بالها که چند نفری در آن نشسته بودند از بدنهٔ هواپیما جدا می‌شود، ته یك مخزن آب بزرگتر ریلی قرار دادیم و هواپیما را روی این ریل گذاشتیم، بعد از این ریل، مثل خط آهن، یك شاخه ریل جدا کردیم، به‌طوری‌که وقتی بال جدا می‌شد روی این شاخه ریل حرکت می‌کرد. کار خیلی پیچیده‌ای بود ولی موقع انجامش تفریح زیادی کردیم.
تروفو: صحنهٔ اوج هیجان فیلم فوق‌العاده بود.
هیچکاک: مقدار زیادی از مادهٔ کار فیلم را یك گروه دوم فیلمبرداری خارج از استودیو، در محل‌های واقعی در لندن و آمستردام گرفته بود. یادتان باشد که این در سال ۱۹٤۰ بود و فیلمبردار موقعی که در نوبت اول از لندن به آمستردام می‌رفت، به کشتی‌اش اژدر خورد و تمام لوازمش از

دست رفت و ناچار شد این راه را از نو طی کند.

تروفو: شایع است که دکتر گوبلز[8] (Goebbels) از *خبرنگار خارجی* خیلی خوشش آمده.

هیچکاک: بله، من هم شنیده‌ام، بعید نیست نسخه‌ای از طریق سوئیس به دستش رسیده باشد. فیلم فانتزی محض بود و همان طور که می‌دانید در فانتزی‌های من منطق مجال ندارد چهرهٔ زشتش را نشان بدهد. در *خبرنگار خارجی* با معادل مذکر *خانم ناپدید می‌شود* سر و کار داریم، که در اینجا راز در اختیار یك پیرمرد قرار دارد.

تروفو: منظورتان آقای وان می‌یر (Van Meer) است که از آن عبارت رمزی خبر داشت؟

هیچکاک: عبارت رمزی «مك گافین» (Mac Guffin) فیلم بود. باید برایتان توضیح بدهم مك گافین یعنی چه.

تروفو: مك گافین بهانهٔ گره داستان نیست؟

هیچکاک: «مك گافین» عبارت از حقه یا فوت و فن یا اسنادی است که جاسوسها دنبالش هستند. بیشتر توضیح می‌دهم. همان‌طور که می‌دانید بیشتر داستانهای کیپلینگ در هندوستان می‌گذرد و با مبارزه بین نیروهای انگلیسی با قوای محلی در مرزهای افغانستان سر و کار دارد. خیلی از این داستانها، داستانهای جاسوسی و مربوط به تلاش برای خارج کردن نقشه‌های سرّی از داخل یك دژ نظامی است. مك گافین اصلی و اولیه، دزدی اسناد سری بود.

بنابراین مك گافین از نظر ما تمام این جور چیزها را شامل می‌شود، دزدی نقشه‌ها یا اسناد، یا کشف یك راز؛ حالا این راز هرچه که می‌خواهد باشد. استدلالیون اگر در تلاش شناخت ماهیت یك مك گافین هستند اشتباه می‌کنند، چون اصلاً خارج از موضوع و منظور است، تنها چیزی که واقعاً اهمیت دارد این است که در فیلم نقشه و اسناد و اسرار برای قهرمانان ماجرا ظاهراً اهمیت حیاتی داشته باشد، ولی این اسرار از نظر من که روایت کنندهٔ داستان هستم کمترین اهمیتی ندارد.

شاید بخواهید بدانید که اصطلاح مك گافین از کجا پیدا شده. این لغت، که احیاناً اسکاتلندی است از داستان دو نفر آدم گرفته شده که با قطار سفر می‌کنند. اولی می‌پرسد:

ـ آن بسته که بالای سرتان گذاشته‌اید چیست؟

دومی می‌گوید:

ـ این مك گافین است.

ـ مك گافین دیگر چیست؟

ـ مك گافین وسیله‌ایست که با آن در اسکاتلند شیر شکار می‌کنند.

ـ ولی در اسکاتلند که شیر نیست.

ـ پس این بسته هم مك گافین نیست.

درواقع مك گافین چیزی است که وجود خارجی ندارد.

تروفو: مضحك است. فکر جذابی است.

هیچکاک: موضوع مضحك دیگر این است که هر موقع من با نویسنده‌ای کار کنم که قبلاً روی یك فیلم هیچکاك کار نکرده است بدون برو برگرد



خبرنگار خارجی. وان می‌یر (آلبرت باسرمَن) که ربوده شده است، در رختخواب توسط استیون فیشر (هربرت مارشال) که فکر می‌کند دوست اوست بازجویی می‌شود. در منتهی‌الیه سمت چپ کینگ (ادواردو چیانلی) ایستاده است. فولیوت (جورج سندرز) به موقع سر رسیده است تا مانع آن شود که وان می‌یر راز معروف را فاش کند. اما دستی با هفت‌تیر، وضع را تغییر می‌دهد.

۸. وزیر تبلیغات آلمان هیتلری. ـ م.

دچار وسوسهٔ مك گافین می‌شود. هر قدر هم بهشان توضیح می‌دهم که مك‌گافین اهمیتی ندارد بی‌فایده است و برای آن نقشه‌ها و طرحهای بسیار پیچیده می‌ریزند. مثلاً در *سی‌ونه پله*، جاسوس‌ها دنبال چی می‌گردند؟ مردی که یك انگشت خود را از دست داده است؟ و زنی که در اول ماجرا ظاهر می‌شود، در یك راز بزرگ دست داشت؟ این زن را چون به کشف حقیقت نزدیك شده بود با کارد از پشت زده بودند.

در مراحل اولیهٔ ساختمان داستان فیلم فکر می‌کردیم و البته به غلط فکر می‌کردیم که چون پای مرگ و زندگی در بین است بهانهٔ ماجرا باید اهمیت زیادی داشته باشد. در طرح ما موقعی که رابرت دونات وارد اسکاتلند می‌شود سر راه رسیدن به منزل آن جاسوس و احتمالاً با تعقیب او، مقداری اطلاعات اضافی کسب می‌کند، بعد خود را به بالای تپه می‌رساند و وقتی به پایین نگاه می‌اندازد می‌بیند که در دامنهٔ کوه برای آشیانهٔ هواپیما مخفیانه جاسازی کرده‌اند که به این ترتیب هواپیماها از آسیب بمب در امان بمانند. فکر اصلی ما این بود که این مك گافین مهم و از لحاظ تصویری چشمگیر باشد. بعد شروع کردیم به اینکه انرا در ذهن خودمان بپرورانیم. رابرت دونات با مشاهدهٔ این آشیانه‌های مخفی چه می‌کند؟ پیام می‌فرستد و محل آنها را اطلاع می‌دهد؟ در این صورت جاسوسها برای خنثی کردن این عملیات دست به چه اقدامی خواهند زد؟

تروفو: تنها راه حلی که برای سناریو در این مورد وجود داشت این بود که جاسوسها آشیانه‌ها را منفجر کنند.

هیچکاك: این فکر را هم کردیم، ولی چطور می‌شد یك کوه بزرگ را منفجر کرد؟ به هر جهت هر وقت می‌دیدیم که بدجوری داریم در این موضوع درگیر می‌شویم فکری را که داشتیم رها می‌کردیم و به سراغ فکر ساده‌تری می‌رفتیم.

تروفو: به‌عبارت دیگر نه فقط لزومی ندارد که مك گافین مهم و جدی باشد، بلکه ترجیح دارد که حتی چیزی پیش پا افتاده و بی‌معنی مثل آن آهنگ مختصر در فیلم *خانم ناپدید می‌شود* باشد.

هیچکاك: درست است. در *سی و نه پله* مك گافین، فرمول مکانیکی ساختمان موتور یك هواپیما بود. جاسوسها برای خارج کردن این فرمول از کشور به جای ضبط آن روی کاغذ از مغز آقای حافظه استفاده کردند.

تروفو: اگر درست فهمیده باشم هر جایی که پای زندگی یك فرد انسان در بین است قانون دراماتیك این است که نگرانی نسبت به نجات او چنان شدید باشد که با پیشرفت ماجرا مك گافین دیگر فراموش شود، ولی این شیوه به نظر من خارج از مخاطره نیست. در خیلی از فیلمها در توضیح نهایی، یعنی در صحنه‌ای که مك گافین توضیح داده می‌شود تماشاگران می‌خندند و هو می‌کنند، ولی من متوجه شده‌ام که یکی از حقه‌های شما این است که از دست مك گافین نه در اخر فیلم بلکه جایی در اواسط ماجرا خلاص می‌شوید، به این ترتیب دیگر احتیاجی نیست که تمام پرده‌برداری و توضیح در قسمت نهایی فشرده و خلاصه شود.

هیچکاك: این مطلب به طور کلی صحیح است ولی آنچه که من در طی سالها یاد گرفته‌ام این است که مك گافین هیچ اهمیتی ندارد. این موضوع

برای من مسلم است ولی ثابت کردنش به دیگران دائم مشکل است.

بهترین مك گافین من، و منظورم از بهترین، توخالی‌ترین و هیچ و پوچ‌ترین مك‌گافین، انست که در فیلم *شمال از شمال غربی* به کار بردیم. فیلم دربارهٔ جاسوسی است و سؤالی که پیش می‌آید این است که جاسوسها دنبال چی هستند. در صحنه‌ای که در فرودگاه شیکاگو می‌گذرد آن مامور سازمان مرکزی اطلاعات تمام وضعیت را برای کاری گرانت توضیح می‌دهد و گرانت با اشاره به جیمز میسون می‌پرسد:

ـ خوب، این مرد کارش چیست؟

مامور اطلاعاتی جواب می‌دهد:

ـ می‌شود گفت که در صادرات و واردات دست دارد.

ـ ولی چه چیزی می‌فروشد؟

ـ اوه، اسرار دولتی!

می‌بینید که مك گافین در اینجا به خالص‌ترین شکل خودش رسیده، به هیچ!

تروفو: درست است، در اینجا هیچ‌چیز مشخص نمی‌شود. به هر حال تمام اینها به خوبی نشان می‌دهد که شما همیشه هدفتان کاملاً مشخص است و هرچه که می‌کنید به دقت فکر شده است، با وجود این، منتقدان وقتی که می‌گویند «هیچکاك چیزی برای گفتن ندارد» آن عده از فیلمهای شما را در نظر دارند که گرد یك مك گافین می‌گردند. تنها جواب این است که فیلمساز قرار نیست چیزی را بگوید، قرار است چیزی را نشان بدهد.

هیچکاك: دقیقاً.

تروفو: بلافاصله بعد از *خبرنگار خارجی* شما در سال ۱۹٤۱ دست به ساختن فیلمی زدید که کما بیش خارج از روال بقیهٔ کارهای شما ست چون تنها فیلم کمدی امریکایی شما ست. *آقا و خانم اسمیت*[9] داستان کلاسیك یك زوج متارکه کرده است که بعد از جدایی مرتب به هم برمی‌خورند، بعد در یك جور رقابت درگیر می‌شوند و عاقبت دوباره به هم می‌رسند.

هیچکاك: این فیلم به صورت یك لطف دوستانه در حق کارول لمبارد (Lombard)ساخته شد. در آن موقع او زن کلارك گیبل (C.Gable) بود. از من پرسیده شد فیلمی با شرکت او بسازم، و من در یك لحظهٔ ضعف قبول کردم. فیلم را کما بیش به پیروی از سناریوی نورمن کراسنا (Krasna)ساختم چون در واقع آن نوع آدمهایی را که در فیلم مجسم نشده بودند درست نمی‌شناختم، تنها کاری که کردم این بود که صحنه‌ها را همان طور که نوشته شده بود گرفتم.

در حاشیهٔ این فیلم ماجرای خوشمزه‌ای اتفاق افتاد. چند سال پیش از اینکه به هالیوود بیایم از من نقل کرده بودند که گفته‌ام «هنرپیشه‌ها گاوند.» نمی‌دانم این حرف را در چه موردی باید زده باشم، شاید مربوط بشود به اوایل دورهٔ ناطق در انگلیس. در آن موقع ما با هنرپیشه‌هایی سروکار داشتیم که به طور همزمان در سینما و تئاتر بازی می‌کردند، موقعی که روزها بازی داشتند خیلی زودتر از موقع از استودیو عازم تئاتر می‌شدند و ناهار را هم خیلی با تانی و سر فرصت می‌خوردند. در نتیجه ما

9. *Mr and Mrs Smith*

باید با نهایت سرعت فیلم می‌گرفتیم که آقایان هنرپیشه‌ها به موقع به تئاتر برسند. من همیشه فکر می‌کردم که اگر اینها واقعاً وجدان کار داشتند می‌توانستند در تاکسی، سر راه به تئاتر، ساندویچی گاز بزنند و برای گریم و آمدن روی صحنه به موقع به تئاتر برسند.

من از این قبیل هنرپیشه‌ها خوشم نمی‌آمد. دلیل دیگر دلخوریم این بود که بعضی وقتها می‌شنیدم که دوتا هنرپیشهٔ زن در رستوران به هم که می‌رسند یکی به دیگری می‌گوید: «این روزها چکار می‌کنی جونی؟» و دیگری جواب می‌دهد: «هیچی، فیلم بازی می‌کنم.» با لحنی که یعنی رفته‌ام بین موجودات پست‌تر.

اینجاست که من باید دلخوری‌ام را از این قبیل آدمها مطرح کنم، آدمهایی که از تئاتر یا عالم نویسندگی صرفاً به خاطر پول به حرفهٔ ما، به کار سینما رو می‌آورند. این وسط به نظر من نویسنده‌ها مقصر اصلی هستند، مخصوصاً آنهایی که در هالیوودند. اینها بدون اینکه برنامه و ماموریت خاصی داشته باشند با قراردادی از کمپانی مترو از نیویورك وارد می‌شوند و می‌گویند: «خب، چی برایتان بنویسم؟» بعضی از نمایشنامه‌نویسها قراردادهای سه ماهه با هالیوود امضا می‌کنند که زمستانشان را در کالیفرنیا بگذرانند... اصلاً چطور شد که صحبت ما به اینجا کشید؟





آقا و خانم اسمیت

سوءظن

تروفو: صحبت این بود که گفته بودید«هنرپیشه‌ها گاوند.»

هیچکاك: بله، داشتم می‌گفتم. روز اول فیلمبرداری که وارد استودیو شدم دیدم کارول لمبارد دستور داده یك حصار با نردهٔ چوبی درست کرده‌اند که سه قسمت دارد و در هر قسمت آن یك گاو زنده قرار گرفته که به گردن هر کدام از آنها یك صفحهٔ سفید باروبانی آویزان بود و روی این صفحه‌ها نوشته بودند کارول لمبارد، رابرت مونتگمری و سومین هنرپیشهٔ فیلم جین ریموند. باید اضافه کنم که اظهار نظر من جنبهٔ کلی داشت و کارول لمبارد با این شکل جالب خواسته بود مرا دست بیندازد و گر چه احتمالاً حق را به من می‌داد.

تروفو: در اینجا به فیلم *سوءظن* می‌رسیم، می‌شود نکته‌ای را که از آن گذشتیم توضیح بدهید؟ در صحبت از *ربه‌کا* یادم رفت نظرتان را راجع به جون فونتین بپرسم. خیال می‌کنم از نظر شما هنرپیشهٔ مهمی بوده؟

هیچکاك: در مرحلهٔ تدارك مقدمات *ربه‌کا* سلزنیك اصرار داشت از تمام هنرپیشه‌های زن هالیوود، سرشناس و غیر سرشناس، برای بازی در نقش اول فیلم امتحان بشود. گمانم خیال داشت حقهٔ تبلیغاتی‌ای را که سر انتخاب اسکارلت اوهارا زده بود تکرار کند.

به هر جهت با ستاره‌های سرشناس صحبت کرده و راضی‌شان کرده بود که برای *ربه‌کا* تن به امتحان بدهند. این کار برای من یك مقداری خجالت‌آور بود، چون می‌دیدم باید از کسانی امتحان بکنم که قبلاً می‌دانستم به درد فیلم نمی‌خورند، مخصوصاً که آزمایشهای اولیه از جون فونتین مرا متقاعد کرده بود که او از هرکسی به قهرمان فیلم ما نزدیك‌تر است. در مراحل اولیهٔ فیلمبرداری حس می‌کردم که جون فونتین، کمی

ناراحت و خجالتی است ولی می‌دانستم که قابلیت بازی کنترل شده را دارد و می‌تواند نقش قهرمان زن را با حجب و به حالت آرامی بازی کند. اوایل کمی در نمایش این حجب مبالغه می‌کرد، ولی حتم داشتم که درست می‌شود، و بعد که راه افتادیم درست شد.

تروفو: جون فونتین از نظر ظرافت جسمی کاملاً با اینگرید برگمن و گریس کلی فرق داشت.

هیچکاك: من هم همین نظر را دارم. *سوءظن* را می‌شود دومین فیلم انگلیسی قلمداد کرد که من در هالیوود ساختم: هنرپیشه‌ها و فضا و رمانی که فیلم را از آن گرفته بودیم همه انگلیسی بودند. سناریست سامسون رافائلسون (Raphaelson) بود که در اولین فیلمهای ناطق ارنست لوبیچ با او همکاری می‌کرد.

تروفو: غیر از او، آلما ره ویل و جون هریسون هم جزو سرمایهٔ مغزی این خانواده بودند.

هیچکاك: رمان اصلی اسمش *دربرابر حقیقت*[10] بود و اسم اصلی فرانسیس آیلز نویسنده‌اش، ای. بی. کاکس (A.B.Cox)بود که بعضی وقتها به اسم مستعار، آنتونی برکلی (Berkeley)چیز می‌نوشت. من همیشه می‌خواسته‌ام اولین رمان او *فکر شرارت بار بعدی*[11] را فیلم کنم. کتاب با این جمله شروع می‌شود: «دکتر بیکلی چند هفته بعد از اینکه تصمیم به قتل همسرش گرفت تازه توانست اولین قدمها را در راه اجرا بردارد.» دلیل اینکه هیچ‌وقت نتوانستم این قصه را فیلم کنم آن است که برای اجرای نقش اولش یك مرد پخته لازم است، کسی مثل آلك گینس (Alec Guinness)شاید.

تروفو: جیمز استوارت چطور؟

هیچکاك: جیمز استوارت هیچ وقت حاضر نمی‌شود نقش قاتل را بازی کند.

تروفو: بعضی از منتقدانی که کتاب *در برابر حقیقت* را خوانده‌اند ایراد می‌گیرند که شما تمام قصه را عوض کرده‌اید. کتاب سرگذشت زنی است که کم‌کم متوجه می‌شود با قاتلی ازدواج کرده، ولی آنقدر شوهرش را دوست دارد که عاقبت تن در می‌دهد که به دست او کشته شود. فیلم شما راجع به زنی است که وقتی می‌فهمد شوهرش مردی بی‌اعتنا، دروغگو و ولخرج است کم‌کم شك می‌برد که قاتل هم هست (اگرچه حوادث بعدی نشان می‌دهد که زن اشتباه کرده) و خیال قتل او را دارد.

در صحبت از فیلم *مستاجر* اشاره کردید به *سوءظن* و گفتید که تهیه‌کننده‌های فیلم مخالف بودند که کاری گرانت در نقش یك قاتل ظاهر شود، اگر اشتباه نکرده باشم ترجیح می‌دادید که او گناهکار باشد.

هیچکاك: راستش من از آخر فیلم *سوءظن* زیاد دلخوشی ندارم یعنی برای آخر فیلم فکر دیگری داشتم، صحنه‌ای که در نظر داشتم، ولی نشد بگیرم، این بود که کاری گرانت برای زنش جون فونتین گیلاس شیر مسمومی بیاورد و زن همان موقع نامه‌ای را خطاب به مادرش تمام کند که: «مادر عزیزم، من او را با تمام وجود دوست دارم ولی دلم نمی‌خواهد زنده بمانم چون که می‌دانم او قاتل است. گر چه خودم ترجیح می‌دهم که

10. *Before the Fact*

11. *Malice Aforethought*



سوءظن: جون فونتین فکر می‌کند شوهرش قاتل است.

بمیرم ولی فکر می‌کنم اجتماع را باید از شر او حفظ کرد.» بعد کاری‌گرانت با لیوان شیر زهرآلود وارد می‌شود وزن می‌گوید: «عزیزم ممکن است این نامهٔ مادرم را برای من پست کنی؟» بعد شیر را می‌خورد و می‌میرد، صحنه برمی‌گردد. در صحنهٔ بعدی کاری‌گرانت را که خوشحال دارد سوت می‌زند می‌بینیم که به طرف صندوق پستی می‌رود و نامه را در آن می‌اندازد.

تروفو: در اینصورت گره غیرمنتظره و فوق‌العاده‌ای می‌شد. من کتاب را خواندم و دوست داشتم ولی سناریو هم خیلی خوبست. سناریو مطابقت ندارد بلکه به کلی چیز دیگری است. فیلم که سرگذشت زنی است که خیال می‌کند شوهرش قاتل است خیلی باورکردنی‌تر و واقعی‌تر است تا کتاب که داستان زنی است که این حقیقت را که شوهرش قاتل است می‌پذیرد. به نظر من فیلم از لحاظ ارزشهای روانکاوانه به کتاب رجحان داشت چونکه در شخصیت‌پردازی برای نوسانهای ظریفتر و نهفته‌تری محل داشت.

می‌شود گفت که قوانین و محرمات غیرمدون هالیوود کمك کرده‌اند که فیلم *سوءظن* پاکیزه‌تر و خالص‌تر بشود چون آن حالت درام‌پردازی مبالغه‌آمیز را از آن گرفته‌اند، علیرغم روش جاری سناریونویسی که در آن عناصر ملودراماتیك خیلی مبالغه می‌شود. نمی‌خواهم بگویم فیلم به رمان تفوق دارد بلکه فکر می‌کنم اگر رمانی از روی خط قصه در سناریوی شما نوشته می‌شد از کتاب فعلی در *برابر حقیقت* بهتر درمی‌آمد.



سوءظن

هیچکاک: شاید، شاید هم نه. من نمی‌توانم بگویم. همین‌قدر می‌دانم که بر سر این فیلم دردسر زیادی برای من درست شد. فیلم که تمام شد من به مدت دو هفته به نیویورك رفتم و وقتی که برگشتم واقعهٔ غیرمنتظره و هولناکی در انتظار من بود: یکی از تهیه‌کننده‌های کمپانی آر.ك. او فیلم را دیده و این‌طور تشخیص داده بود که اغلب صحنه‌ها این احساس را القا می‌کند که کاری‌گرانت قاتل است، بنابراین سرخود داده بود این صحنه‌ها را حذف کرده بودند و طول فیلم پنجاه و پنج دقیقه شده بود. خوشبختانه رئیس کمپانی فهمید که نتیجهٔ کار خیلی مسخره است و اجازه داد که صحنه‌های حذف‌شده را دوباره در فیلم بگنجانم.

تروفو: از این که بگذریم از *سوءظن* راضی هستید؟

هیچکاک: تا حدی، اتاق نشیمنهای مجلل، پلکان فاخر، اتاق خواب‌های خیلی آراسته و از این قبیل، اینها چیزهایی بود که من در فیلم نمی‌پسندیدم، در *ربه‌کا* هم با همین مسئله روبرو شدیم: یك زمینهٔ انگلیسی که در امریکا آراسته می‌شود. من برای چنین داستانی زمینه‌های وقوع اصلی و واقعی را می‌خواستم.

ضعف دیگر فیلم آنست که فیلمبرداری خیلی برّاق و پر جلا است. راستی در صحنهٔ لیوان شیر دقت کردید؟

تروفو: صحنه‌ای که کاری گرانت لیوان شیر را از پله‌ها بالا می‌برد؟ بله. صحنهٔ خیلی خوبی است.

هیچکاک: در لیوان شیر چراغ گذاشته بودیم.

تروفو: یعنی نور بهش تابانده بودید؟

هیچکاک: نه، توی خود لیوان شیر چراغ گذاشته بودیم، چونکه می‌خواستم لیوان نورانی باشد. کاری گرانت که از پله‌ها بالا می‌رفت باید تماشاگر تمام مدت به لیوان توجه می‌کرد.

تروفو: عملاً هم همین طور است، نکتهٔ خیلی مؤثری است.

٧



تروفو: چون فیلم *خرابکار*[1] اغلب با فیلم *خرابکاری*، که شش سال قبلش در انگلیس ساخته شده بود اشتباه می‌شود، توضیح دهیم که *خرابکار* در هالیوود و نیویورك در سال ۱۹٤۲ فیلمبرداری شد.

مرد جوانی که در یك کارخانه اسلحه‌سازی کار می‌کند، ناروا متهم به خرابکاری و مجبور به فرار می‌شود. ضمن فرار دختری سر راهش قرار می‌گیرد که اول می‌خواهد این مرد را تحویل پلیس بدهد ولی بعد تصمیم می‌گیرد به او کمك کند. داستان به طور کلی با قصه‌های تعقیب و فرار در فیلمهای شما فرق زیادی ندارد، در نتیجه بهترین وسیله یادآوری در این فیلم آنست که صحنهٔ نهایی را که در بالای مجسمهٔ آزادی امریکا اتفاق می‌افتد ذکر کنیم.

هیچکاك: *خرابکار* از چند لحاظ به گروه *سی‌ونه پله*، *خبرنگار خارجی*و *شمال از شمال غربی* تعلق پیدا می‌کند. در اینجا هم باز یك مك گافین داریم، دستبند داریم و داستانی داریم که در محلها و مکانهای متعددی اتفاق می‌افتد. مسئلهٔ اصلی یك چنین فیلمی پیدا کردن هنرپیشه‌ای با تشخص و وزین برای ایفای نقش اصلی است. من از روی تجربه فهمیده‌ام که هر موقع نقش قهرمان را یك ستارهٔ سرشناس و محبوب بازی نکند به فیلم لطمه می‌خورد، چونکه تماشاگر در بدبختی آدمی که نقشش را یك چهرهٔ غیر سرشناس بازی می‌کند کمتر احساس مشارکت می‌کند.

نقش قهرمان *خرابکار* را رابرت کامینگز (Cummings) بازی می‌کرد که بازیگر قابلی است، ولی به ردهٔ هنرپیشه‌های ایفا کنندهٔ نقشهای کمدی سبك تعلق دارد. غیر از این، صورت او مطبوع و شاد است، به طوری که وقتی دچار بدبختی و درماندگی می‌شود اجزای صورتش مطلقاً زجر و ناراحتی را نشان نمی‌دهد.

در این فیلم با مشکل دیگری هم روبرو شدم: در ساختن *خرابکار* سلزنیك مرا به تهیه کنندهٔ مستقلی که فیلمهایش را به وسیلهٔ کمپانی یونیورسال پخش می‌کرد قرض داد. آنها بدون مشورت با من یك هنرپیشهٔ زن را برای انجام نقش اول، به صورت یك عمل انجام شده به من تحمیل

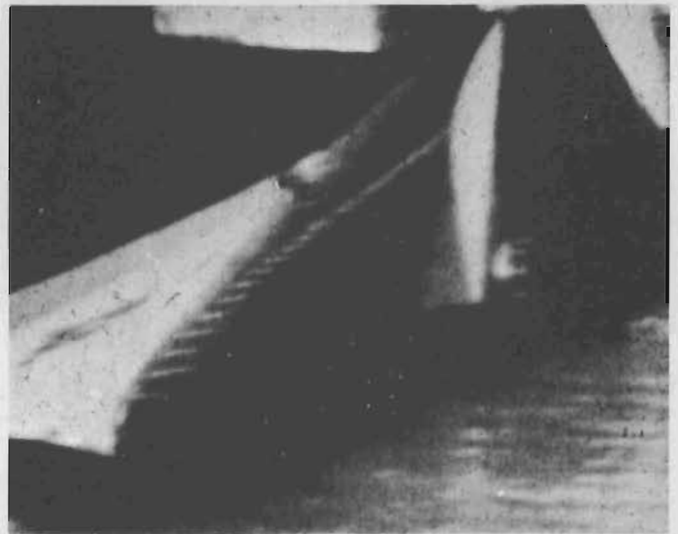
1. *Saboteur*

کردند. او مطلقاً به درد یك فیلم هیچکاکی نمی‌خورد.
تروفو: پریسیلا لین (Priscilla Lane) بدون شك تیپ فهیم و توداری به نظر می‌رسد، صورتش خیلی آشنا و عادی جلوه می‌کند.
هیچکاك: در این مورد به من حقه زدند. یك مورد دیگر هم در *خرابکار* با ناکامی روبرو شدم و آن در انتخاب هنرپیشه‌ای بود که باید نقش شخصیت منفی و خبیث ماجرا را بازی می‌کرد. سال ۱۹٤۱ بود و در آن موقع در امریکا عناصری طرفدار آلمان بودند و خود را امریکاییهای اولیه عنوان می‌کردند، ولی در واقع فاشیستهای امریکا بودند. من موقع نوشتن سناریو این گروه را در نظر داشتم. برای شخصیت منفی به هری کری فکر کرده بودم که هنرپیشهٔ محبوبی بود که معمولاً در فیلمهای وسترن نقش مثبت را بازی می‌کرد.

موقعی که برای دادن این نقش با او تماس گرفتم همسرش شدیداً برآشفته شد و گفت: «چطور جرأت می‌کنید چنین نقشی را به شوهر من پیشنهاد کنید؟ بعد از مرگ ویل راجرز، چشم امید تمام جوانهای امریکا به شوهر من است.»

بنابراین فقدان آن عنصر مخالف یك ناکامی دیگر بود. عاقبت ناچار شدیم که به یك شخصیت منفی قراردادی و معمولی تن در دهیم.
تروفو: شخصیت منفی دیگر فیلم، مردی که از بالای مجسمهٔ آزادی پرت می‌شود خیلی خوب است. من او را بعداً در فیلم *روشناییهای صحنه*[2] دیدم.
هیچکاك: اسمش نورمن لوید (Lloyd)است، هنرپیشهٔ خیلی خوبی است.
تروفو: متوجه شدم که تهیه کننده‌های فیلم، اسکربال (Skirball)و لوید هستند، این همان فرانك لوید نیست که سابق کارگردان فیلم بود؟
هیچکاك: چرا، خودش است. دروتی پارکر معروف هم در نوشتن سناریو دست داشت. بعضی از نکته‌های او را متأسفانه کسی متوجه نشد، خیلی ظریف بود. صحنه‌ایست که طی آن زوج مرد و زن فیلم سوار قطار می‌شوند و تصادفاً سر از کوپه‌ای در می‌آورند که جای اعجوبه‌ها و ناقص‌الخلقه‌های سیرك است. یك کوتوله در را باز می‌کند، و اینها اول کسی را نمی‌بینند، بعد که نگاهشان به پایین می‌افتد متوجه کوتوله می‌شوند. بعد زن ریشداری است که شب پیش از خواب ریشش را بیگودی می‌پیچد. بعد دعوای بین مرد لاغر است و کوتوله که به‌عنوان «سر گُرد» شهرت دارد. بعد دوقلوهای به هم چسبیده‌ای هستند که با هم قهرند و به وساطت شخص ثالثی با هم حرف می‌زنند. یکی از حرفهاشان خوشمزه بود. یکی‌شان می‌گوید: «لطفاً به او بگویید فکری برای بیخوابی‌اش بکند. من تمام شب را ناچارم در بسترم از این طرف به آن طرف غلت بزنم!»
تروفو: این نکته‌ها خیلی جالب از کار درآمده بود. یادم هست که در تمام طول این صحنه تماشاگران قاه‌قاه می‌خندیدند.
هیچکاك: یك نکتهٔ جالب: فرای، خرابکار واقعی، سر راه رفتن به مجسمهٔ آزادی، در تاکسی از پنجره به بیرون نگاه‌می‌کند. در اینجا صحنه را قطع می‌کنم و نمای بدنهٔ کشتی نورماندی را نشان می‌دهم که بعد از







خرابکار

2. *Limelight*

آتش‌سوزی‌ای که در بندر نیویورك در آن رخ داده حالا به پهلو افتاده است، بعد باز می‌گردم روی صورت خرابکار که بعد از نگاه کردن به کشتی منهدم شده رو برمی‌گرداند و لبخند از خود راضی خفیفی برلبش ظاهر می‌شود. نیروی دریایی به خاطر این سه نما پوست از سر کمپانی یونیورسال کند چون من القا کرده بودم که کشتی نورماندی در یك خرابکاری از بین رفته، که این خود می‌رساند که نیروی دریایی در حفاظت آن اهمال کرده است.

تروفو: من کشتی مصدوم را دیدم و متوجه نشدم که کشتی نورماندی است. نکته جالب دیگر در صحنهٔ زدو خورد بالای مجسمه ازادی است. موقعی که شخصیت منفی بین زمین و آسمان معلق است، در اینجا نمای درشتی از آستین او را نشان می‌دهید که دارد از سرشانه کنده می‌شود. این صحنه گویا می‌خواهد بگوید که برزمینهٔ مجسمهٔ سر به آسمان کشیدهٔ آزادی، زندگی یك انسان به نخی آویزان است. در اینجا هم قدرت دراماتیك در رفتن از روی کوچکترین به بزرگترین جزء از روی کم‌اهمیت‌ترین به مهم‌ترین ایجاد می‌شود.

هیچکاك: بله، دوست دارم که این شیوه را در بافت کار بیاورم. با وجود این، صحنه یك اشتباه بزرگ دارد. اگر به جای شخصیت منفی، قهرمان مثبت در هوا آویزان بود نگرانی تماشاگر به مراتب شدیدتر می‌شد.

تروفو: شاید، ولی صحنه آنقدر مؤثر و قوی است که تماشاگر را به هر حال متوحش می‌کند. به‌علاوه، قهرمان مثبت خودش بعداً در پایان همین صحنه به خطر می‌افتد، آنجایی که پریسیلالین بازویش را می‌گیرد که او را به روی نرده برگرداند. این قسمت پیشاهنگ یکی از نماهای نهایی فیلم *شمال از شمال غربی* است، ولی در اینجا فکر «کشیدن» غنی‌تر و کامل شده، به این ترتیب که صحنه با یك قطع روی دستهایی که همدیگر را چسبیده‌اند از قلهٔ کوه راشمور به داخل کوپه قطار برمی‌گردد.

هیچکاك: بله، این صحنه در *شمال از شمال غربی* به مراتب بهتر است. نمای آخر که بلافاصله بعد از این کوپهٔ خوابگاه می‌آید یکی از گستاخانه‌ترین نماهایی است که من تا به حال در فیلمهایم آورده‌ام.

تروفو: وقتی که ترن وارد تونل می‌شود؟

هیچکاك: بله، سمبل فالیك.

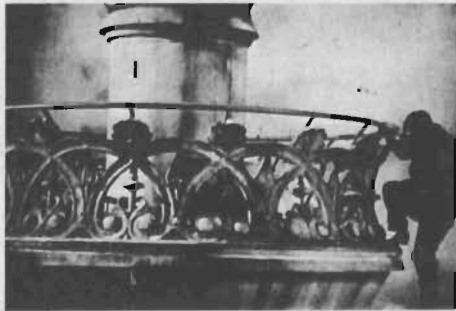
تروفو: به خصوص بیشتر از این جهت گستاخانه است که *شمال از شمال غربی* برخلاف فیلم *روح*، یك فیلم خانوادگی است. فیلمی که بچه‌ها را هم به تماشایش می‌برند. از لحاظی *شمال...* را می‌شود نسخه بازسازی شدهٔ *خرابکار* دانست.

هیچکاك: در این هردو فیلم برداشت ناشی از این قصد بود که قسمتهای مختلف امریکا در فیلم نشان داده شود، همان طور که *سی و نه پله* در طول و عرض انگلستان و اسکاتلند گذر می‌کرد. ولی *شمال از شمال غربی* هنرپیشه مرد مهم‌تری داشت. ضمناً من توانستم کوه راشمور را هم در ماجرا بیاورم، این فکر را سالها در سر داشتم.

تروفو: به یك معنا، همان طوری که *سی و نه پله* ترکیبی از تمام آثار انگلیسی شما قلمداد می‌شود، *شمال از شمال غربی* را هم می‌توان خلاصه تمام فیلمهای امریکایی شما دانست.

خرابکار

















هیچکاك: درست است، اما برگردیم به سراغ *خرابکار*. به نظر من تعدد نکته و ایده این فیلم را زیادی شلوغ کرده بود: قهرمانی که دستبند به دست از روی پل پایین می‌پرد، صحنهٔ پیرمرد کور در خانه، شهر اشباح با کارگاههای متروك و نمای باز از سدّ سنگی. فکر می‌کنم زیادی جا و محل در فیلم گنجانده بودیم.

تروفو: به نظر من این موضوع اشکال نداشت. اشکال عمده در این قبیل سناریوها، از جمله مردی که دچار خطر می‌شود، اینست که با قهرمان زن ماجرا چه باید کرد. چطور باید او را وارد صحنه کرد، چطور باید از قهرمان جدایش کرد و بعد آنها را دوباره به هم رسانید.

هیچکاك: کاملاً حق دارید، دردسر بزرگی است.

تروفو: شاید همین موضوع باعث ایجاد مونتاژ موازی در تمام قسمت آخر *خرابکار* شده باشد. دختر و مرد جداگانه گیر افتاده‌اند، هریك به تنهایی می‌گریزند و این تبدیل فصلها، از دختر به سراغ پسر رفتن به منحنی دراماتیك فیلم تا حدودی لطمه می‌زند. در واقع قوی‌ترین صحنه‌های فیلم صحنه‌هایی هستند که این دونفر با هم به خطر می‌افتند. مثل صحنه‌ای که در آن مجلس بال بزرگ می‌گذرد.

هیچکاك: یادم هست که از خودم می‌پرسیدم چطور می‌شود القا کرد که مرد و زنی در یك مکان عمومی کاملاً اسیر شده‌اند. در چنین محلی هرکسی ممکنست بطرف یك نفر برود و بگوید: «من اینجا زندانی شده‌ام.» و طرف البته جواب می‌دهد: «برو خدا عقلت بدهد!» با وجود این، قهرمان به طرف هر در و پنجره‌ای که برود می‌بیند که تبهکاران راه خروج را بسته‌اند. برای آدمهای معمولی این وضعیت آنقدر فانتزی است که باور نکردنی به نظر می‌رسد. پیدا کردن راه چاره در این مورد خیلی مشکل بود.

تروفو: معذلك، مضمون آدمی که وسط جمعیت منزوی‌تر است تا در یك مکان پرت و خلوت، مضمونی است که در بسیاری از فیلمهای شما تکرار می‌شود. قهرمان داستان اغلب در یك سالن سینما، سالن کنسرت، سالن اجتماع سیاسی، تالار حراج، مجلس رقص بال، و یا مجمع جمع‌آوری خیریه گیر می‌افتد. این موضوع در سناریو تضادی را ایجاد می‌کند، مخصوصاً که قهرمان کما بیش دست تنها یا در شرایطی جدا افتاده دست به اقدام می‌زند. گمان می‌کنم که این صحنه‌های پر از آدم را برای این بیاورید که دیگر آن سؤال پیش نیاید که: این که خیلی پرت وپلاست چرا این آدم پلیس را صدا نمی‌زند، یا در خیابان به سراغ آدمهای دیگر نمی‌رود؟

هیچکاك: درست است. دیدید که در فیلم *مردی که زیاد می‌دانست* وقتی که در آلبرت هال ،جیمز استوارت به سراغ پلیس می‌رود که خبر بدهد قرار است به آن سفیر سوء قصد بشود چه پیش‌می‌آید. پلیس خیلی ساده خیال می‌کند که او دیوانه است.

اما در مورد *خرابکار* می‌توانم بگویم که سناریو نظم نداشت. در ساختمان اصلی سناریو تلقی روشن و دقیقی را اعمال نکرده بودم. فکر و نکته زیاد بود ولی این نکات با دقت کافی جدا و ردیف نشده بود. باید سناریو قبل از شروع فیلمبرداری کاملاً پیراسته و هَرَس می‌شد. به این

ترتیب معلوم می‌شود که یك مشت فکر خوب، هرقدر هم که جالب باشد برای ایجاد یك فیلم موفق کافی نیست. این نکات را باید با دقت تمام و با توجه دائمی به ساختمان کلی اثر عرضه کرد. در اینجاست که به آن مشکل بزرگ در کار فیلمسازی در امریکا می‌رسیم که عبارت از اشکال پیدا کردن یك نویسندهٔ مسئول باشد که قابلیت ساختن و حفظ فانتزی یك داستان را داشته باشد.

تروفو: شما شخصاً از بین تمام فیلمهایی که ساخته‌اید ظاهراً *سایهٔ یك شك* را ترجیح می‌دهید، معذلك این فیلم از سبك هیچکاك تصویر دگرگونه‌ای به دست می‌دهد. به نظر من فیلمی که دقیق‌ترین تصویر تمامی کار شما و نیز سبك شما را ارائه می‌کند *بدنام* است.

هیچکاك: نه من نمی‌گویم *سایهٔ یك شك* محبوبترین فیلم من است، اگر این طور القا کرده باشم علتش احتمالاً این بوده که این فیلم دیگر برای دوستان ما، استدلالیون و منطقیون، جای شکایت باقی نمی‌گذارد.

تروفو: برای روانشناسها چطور؟

هیچکاك: همینطور هم برای روانشناسها! این حرف از لحاظی نشانهٔ ضعف نیست؟ من از یك طرف می‌خواهم منطق را بی اهمیت قلمداد کنم و از طرف دیگر نگران آن هستم. به هر جهت، بشر هستم دیگر! علت دیگر اینکه در مورد *سایهٔ یك شك* چنین تصوری پیش آمده، خاطرات بسیار مطبوعی است که من از کار کردن روی این فیلم با تورنتون وایلدر دارم. در انگلیس من همیشه از همکاری بزرگترین هنرپیشه‌ها و بهترین نویسنده‌ها برخوردار بودم ولی در امریکا وضعیت کاملاً فرق می‌کرد. هنرپیشه‌ها و نویسنده‌های متعددی که به نوع فیلمهای من با نظر حقارت نگاه می‌کردند پیشنهاد همکاری‌ام را رد می‌کردند، به همین دلیل هم برایم فوق‌العاده خوشایند بود وقتی که دیدم یکی از معتبرترین نمایشنامه‌نویسهای امریکا با من حاضر به همکاریست و این کار را کاملاً هم جدی تلقی می‌کند.

تروفو: خودتان وایلدر را انتخاب کردید یا کسی او را به شما پیشنهاد کرد؟

هیچکاك: خودم او رامی‌شناختم. کمی برگردیم به عقب‌تر، به تاریخچه تهیهٔ این فیلم. زنی به اسم مارگارت مك‌دانل که رئیس قسمت داستان در استودیوی سلزنیك بود، شوهری داشت که رمان می‌نوشت. این زن به من گفت شوهرش فکری برای یك قصه دارد ولی هنوز آنرا ننوشته است. در نتیجه همگی با هم برای ناهار به رستوران براون دربی (Brown Derby) رفتیم و در آنجا موقع خوردن غذا قصه را برای من تعریف کردند. من به این مرد گفتم، برود خانه و قصه را ماشین کند.

به این ترتیب بود که اسکلت داستان در ۹ صفحه کاغذ تهیه شد، و این آن چیزی بود که ما نزد تورنتون وایلدر فرستادیم. او آمد به اینجا، به همین استودیویی که ما الان درش هستیم . آمد که روی داستان کار کند. ما صبحها با هم کار می‌کردیم و او بعد از ظهرها خودش تنها داستان را با دست در کتابچه‌های مشق مدرسه‌ای می‌نوشت. هیچوقت صحنه‌ها را مرتب دنبال هم نمی‌نوشت بلکه به اقتضای هوس، از یك صحنه به صحنه

دیگر می‌پرید. باید اضافه کنم علت اینکه وایلدر را می‌خواستم این بود که نمایشنامهٔ فوق‌العاده‌ای به اسم *شهر ما*[3] را نوشته بود.

تروفو: من فیلمی را که سام وود از روی این نمایشنامه ساخته دیده‌ام.

هیچکاك: وقتی که سناریو تمام شد، وایلدر به قسمتِ سلاحهای روانی ارتش ایالات متحده ملحق شد. من هنوز حس می‌کردم سناریوی ما چیزی کم دارد و دنبال کسی می‌گشتم که چند لحظهٔ کمیك به سناریو تزریق کند که تورنتون وایلدر یکی از نویسنده‌های متروگلدین مایر به اسم رابرت اودری (Robert Audery)را توصیه کرد ولی من حس کردم که این آدم بیشتر به طرف درامهای جدی متمایل است، بنابراین سالی بنسون (Benson)را آوردیم.

من و وایلدر قبل از نوشتن سناریو مشقت زیادی کشیدیم که به شهر و آدمها و زمینهٔ در و دیوارش جنبهٔ واقعی بدهیم. برای این منظور شهری را انتخاب کردیم و در جستجوی خانهٔ مورد نظر به آنجا رفتیم. یك خانه گیر آوردیم ولی وایلدر عقیده داشت این خانه برای یك کارمند بانك بزرگ است. تحقیق که کردیم معلوم شد کسی که در این خانه زندگی می‌کرده از لحاظ مالی در همان طبقهٔ قهرمان داستان ما قرار داشته. بنابراین وایلدر موافقت کرد که از همین خانه استفاده کنیم. دو هفته قبل از شروع فیلمبرداری که باز به سراغ این خانه آمدیم دیدیم صاحب خانه آنقدر از اینکه خانه‌اش برای فیلمبرداری انتخاب شده خوشش آمده که داده تمام آنرا رنگ نو زده‌اند. ناچار از او اجازه گرفتیم که از نو خانه را چرك کنیم. البته فیلمبرداری که تمام شد رنگ کاری شده و نو نوار تحویلش دادیم.

تروفو: تشکر از تورنتون وایلدر در نوشته‌های اوّل فیلم *سایهٔ یك شك* کمی غیرعادی است.

هیچکاك: این یك ژست احساساتی بود. صفات او مرا تحت تأثیر قرار داده بود.

تروفو: در این صورت چرا برای فیلمهای دیگرتان از او استفاده نکردید؟

هیچکاك: چونکه رفت به جنگ، و من تا چند سال بعد دیگر او را ندیدم.

تروفو: این فکر از کجا برایتان پیدا شده بود که با نشان دادن زوجهای رقاص، آهنگ بیوهٔ شاد را مصور کنید؟ این تصویر چند بار در فیلم ظاهر می‌شود.

هیچکاك: حتی در نوشته‌های اول فیلم هم آنرا به کار برده بودم.

تروفو: از این فیلمهای قبلاً گرفته شدهٔ آرشیوی نبود؟[4]

هیچکاك: نه مخصوصاً برای همین فیلم گرفته بودم. یادم نیست اول کسی که به فکر افتاد قسمتی از آهنگ بیوهٔ شاد را با سوت بزند دایی چارلی بود یا دخترك.

تروفو: اول زوجهای رقاص را نشان دادید و این قسمت از آهنگ را که ارکستر دارد می‌زند، بعد مادر قسمت اول آهنگ را زمزمه می‌کند و سر میز همه شروع می‌کنند به فکر کردن که اسم آهنگ چیست. جوزف کاتن که کمی پریشان شده می‌گوید دانوب آبی است و خواهرزاده‌اش می‌گوید: «درست است. اوه، نه، بیوهٔ...». در این لحظه کاتن برای منحرف کردن حواس حاضرین، لیوان خود را برمی‌گرداند.

3. *Our Town*

٤. منظور، Stock Shot، نماهایی است که قبلاً گرفته شده و در آرشیو استودیوها موجود است. مثل منظرهٔ فرود آمدن و برخاستن هواپیما، کوه، دریا، خیابان، جمعیت و بطورکلی نماهایی بدون هویت خاص. ـ م.

هیچکاك: درست است، چون داشتند به حقیقت نزدیك می‌شدند.[۵] این باز نمودار دیگری از رابطهٔ ذهنی بین دایی چارلی و خواهرزاده‌اش است.
تروفو: روح تنها فیلم دیگر شماست که در آن شخصیت اصلی یك موجود منفی است. شخصیت فیلم *سایهٔ یك شك* از عطوفت تماشاگر برخوردار است چون هیچ‌وقت در حال انجام قتل بیوه‌ها دیده نمی‌شود.
هیچکاك: شاید یك علتش این باشد، ولی از این گذشته او قاتلی با یك هدف عالی است، از آن قاتل‌هایی است که فکر می‌کنند کشتن برایشان یك مأموریت معنوی است. احتمالاً بیوه‌ها مستحق بلایی بوده‌اند که به سرشان آمده ولی به هر حال او حق نداشته این کار را بکند. فیلم واجد یك قضاوت اخلاقی است. قاتل آخر کار به سزایش می‌رسد. خواهرزاده تصادفاً او را می‌کشد. نتیجه این که،بدکارها سیاه‌سیاه، و قهرمان‌هاسفیدسفید نیستند. آدمها خاکستری‌اند. دایی چارلی خواهرزاده‌اش را دوست می‌داشت ولی نه به اندازه‌ای که خواهرزاده‌اش به او علاقمند بود. با وجود این خواهرزاده باید او را از بین می‌برد. به قول اسکار وایلد: «هرکس آنچه را که دوست می‌دارد نابود می‌کند.»
تروفو: در این فیلم صحنه‌ای است که مرا به فکر واداشته. در صحنهٔ اول، در ایستگاه، موقعی که قطار حامل دایی چارلی وارد می‌شود، از دودکش لکوموتیو دود غلیظی خارج می‌شود که وقتی قطار جلوتر می‌آید این دود تمام ایستگاه را پر می‌کند. حس کردم که این کار را شما تعمداً کرده‌اید، چون وقتی در آخر فیلم قطار دارد از ایستگاه خارج می‌شود دود خیلی کم و رقیقی از آن در می‌آید.
هیچکاك: درست است، برای این صحنه دستور دادم دود سیاه زیادی راه بیندازند. این یکی از آن نکته‌هاست که آدم برای از کار درآوردنش زحمت زیادی می‌کشد. هر چند کمتر کسی متوجه می‌شود، ولی ما در این مورد شانس آوردیم چون وضع خورشید سایهٔ نسبتاً قشنگی روی تمام ایستگاه به وجود آورد.
تروفو: دود سیاه می‌رساند که شیطان وارد شهر می‌شود.
هیچکاك: دقیقاً. در *پرندگان* هم نکتهٔ مشابهی هست، موقعی که جسیکا تندی (Tandy)بعد از کشف جسد آن دهقان، به حال شوك، با اتومبیل به حرکت در می‌آید. برای حفظ این حالت، دستور دادم در لوله اکزوست اتومبیل دود کار گذاشتند و جاده را هم خاك‌آلود کردند. این وضع ضمناً با حالت آرام ورود او به مزرعه تضاد ایجاد می‌کرد. برای صحنهٔ ورود،جاده را کمی آب‌پاشی کردیم و دودی هم از اتومبیل خارج نمی‌شد.
تروفو: در این فیلم، غیر از کارآگاه، انتخاب سایر هنرپیشه‌ها عالی‌است. خیال می‌کنم از بازی جوزف کاتن و ترزا رایت (Teresa Wright)خیلی راضی بوده باشید. تصویری که ترزا رایت از یك دختر جوان امریکایی ارائه می‌داد فوق‌العاده بود. این دختر صورت قشنگی داشت و راه رفتنش به خصوص خیلی با لطف بود.
هیچکاك: ترزا رایت با گلدوین قرارداد داشت و ما او را قرض گرفتیم. تمام جنبهٔ مضحکهٔ قضیه از عشق عمیق این دختر نسبت به دایی چارلی ناشی می‌شد.


سایهٔ یك شك

۵. کاتن در این‌فیلم مردی است که بیوه‌ها را به قتل می‌رساند.ـم.



قایق نجات

تروفو: در صحنهٔ آخر دختر و محبوب کارآگاهش جلوی یك کلیسا ایستاده‌اند. از پشت سر صدای کشیشی را می‌شنویم که در رثای دایی چارلی حرف می‌زند و او را به‌عنوان یك شخصیت استثنایی توصیف می‌کند. در این بین دختر و کارآگاه هم نقشهٔ زندگی آینده‌شان را می‌ریزند و دختر به‌طور مبهم اشاره می‌کند که آندو تنها کسانی هستند که حقیقت را می‌دانند.

هیچکاك: من عین کلمات را به خاطر ندارم ولی مفهوم کلی همان است که گفتید. این دختر تا آخر عمر عاشق دایی چارلی خواهد ماند.

تروفو: با فیلم *قایق نجات*[6] به آن نوع فیلمهایی می‌رسیم که برای شما حکم یك جور ستیزه‌جویی را دارد. اقدام به ساختن فیلمی که سرتاسر در یك قایق نجات می‌گذشت واقعاً جرأت می‌خواست.

هیچکاك: درست است، یك جور ستیزه‌جویی بود. ضمناً من می‌خواستم نظریه‌ای را که در آن روزها داشتم ثابت کنم. من با تجزیه و تحلیل فیلمهای روانشناسانه‌ای که آن روزها بیرون می‌آمد، به این نتیجه رسیده بودم که از نظر تصویری هشتاد در صد طول این فیلمها را نماهای درشت یا نسبتاً درشت تشکیل می‌دهد. شاید اغلب کارگردانها در این مورد تعمدی نداشتند ولی این کار حکم یك جور نیاز غریزی به نزدیك‌تر شدن به واقعه را داشت. این پرداخت از لحاظی پیشاهنگ چیزی بود که بعدها تکنیك تلویزیونی شد.

تروفو: نکتهٔ جالبی است. به هر حال تجربه با وحدت زمان و مکان و عمل همیشه شما را وسوسه کرده است. نکتهٔ قابل توجه دیگر اینکه *قایق نجات* درست نقطهٔ مقابل یك فیلم جنایی است. فیلم، فیلم شخصیت‌پردازی است. موفقیت *سایهٔ یك شك* در انتخاب موضوع *قایق نجات* از طرف شما دخالتی نداشت؟

هیچکاك: *سایهٔ یك شك* هیچ دخالتی در *قایق نجات* نداشت. *قایق نجات* صرفاً به جنگ مربوط می‌شد و نمونهٔ کوچك و فشردهٔ دنیای جنگ بود.

تروفو: من یك وقت این تصور را داشتم که *قایق نجات* می‌خواهد نشان بدهد که همه گناهکارند و هر یك از ما چیزی دارد که باید از آن خجالت بکشد و نتیجه‌ای که شما می‌خواهید بگیرید این است که هیچ کس صلاحیت ندارد روی دیگران قضاوت کند.. ولی حالا تصور می‌کنم در این تعبیر اشتباه می‌کردم.

هیچکاك: بله، اشتباه می‌کردید، مضمون فیلم به کلی چیز دیگری است. در آن موقع می‌خواستیم نشان بدهیم در دنیا دو نیرو برابر هم قراردارد، نیروی دموکراسی و نیروی نازی. می‌خواستیم بگوییم در حالی که نیروهای دموکراسی کاملاً پراکنده و بی‌نظم هستند، نازی‌ها جهت و هدف واحدی را دنبال می‌کنند. بنابراین فیلم می‌گفت که نیروهای دموکراسی باید موقتاً اختلافها را کنار بگذارند و قوای خود را جمع و روی دشمن مشترك متمرکز کنند، دشمنی که قدرتش دقیقاً از روحیهٔ عزم و وحدت ناشی می‌شد.

تروفو: این پیام کاملاً متقاعد کننده بود.

هیچکاك: ملوان فیلم که نقشش را جان هودیاك (Hodiak)بازی می‌کرد

6. Lifeboat

در واقع یك کمونیست بود. در قطب دیگر آن بازرگان قرار داشت که در واقع یك فاشیست به حساب می‌آمد. در لحظات حساس تردید، هیچکس، حتی آن قهرمان کمونیست نمی‌دانست چه باید بکند. از فیلم انتقادهای زیادی شد. روزنامه نویس معروف دروتی تامسون (Thompson)به فیلم ده روز مهلت داد که از شهر خارج شود!



قایق نجات

تروفو: فیلم نه فقط جنبهٔ روانشناسانه دارد، در اغلب موارد اخلاقی هم هست. مثلاً نزدیك به اواخر داستان که سرنشینان قایق می‌خواهند آن آلمانی را لینچ کنند، از دور پشت آنها را که دور هم جمع شده‌اند نشان می‌دهید. خیال نداشتید نمای کراهت‌آوری از آنها ارائه بدهید؟

هیچکاك: چرا، مثل یك گله سگ بودند.

تروفو: بنابراین فیلم نه فقط واجد یك درگیری روانشناسانه، که یك تمثیل اخلاقی هم هست و این دو عنصر در متن دراماتیك فیلم طوری بافته شده که با هم اصطکاك پیدا نمی‌کند.

هیچکاك: اول کار نوشتن سناریو را به جان اشتاین بك سپردم، ولی پرداخت او تکمیل نبود. بنابراین مك کینلی کانتور (Kantor)را آوردم که او هم دو هفته روی سناریو کار کرد ولی نتیجهٔ کارش ابداً به درد من نمی‌خورد، گفت: «بهتر از این از دست من برنمی‌آید.» من هم با تشکر از زحماتش نویسندهٔ دیگری به اسم جو سورلینگ (Jo Swerling)را استخدام کردم که قبلاً روی چند فیلم برای فرانك کاپرا (Capra)کار کرده بود، وقتی سناریو تکمیل شد و خواستم فیلمبرداری را شروع کنم دیدم که روایت نسبتاً بی‌شکل است، بنابراین خودم برای شکل دراماتیك بخشیدن به هر یك از صحنه‌ها یك بار دیگر سناریو را مرور کردم.

تروفو: و این کار را با تکیه روی اجسام بی‌جان کردید. مثل ماشین ـ تحریر و جواهراتِ تالولا بنکهد (Tallulah Bankhead) و چیزهایی از این قبیل. درست است؟

هیچکاك: بله، یکی از مسائلی که حملات منتقدان امریکایی را به فیلم جلب کرد آن بود که من یك نفر آلمانی را برتر از سایر شخصیتها نشان داده بودم. ولی در آن موقع یعنی در سال ۴۱-۱۹۴۰ فرانسه شکست خورده بود و قوای متفقین وضعش تعریفی نداشت. بعلاوه شخصیت آلمانی که اول تظاهر می‌کرد که یك ملوان عادیست، در واقع فرماندهٔ یك زیر دریایی بود و بنابراین کاملاً حق داشت که بیشتر از سایرین برای احراز فرماندهی قایق نجات واجد شرایط باشد. ولی منتقدان ظاهراً فکر می‌کردند یك نازی بدجنس نمی‌تواند ملوان خوبی باشد.

به هر جهت فیلم گرچه جاهای دیگر موفقیت تجارتی نداشت در نیویورك فروش خوبی کرد، شاید به علت این که خصوصیت درگیری‌اش با یك مشکل فنی فوق‌العاده بود. دوربین هیچوقت از قایق خارج نمی‌شد و در تمام فیلم ابداً موسیقی نبود. البته شخصیت تالولا بنکهد برتمام فیلم تسلط داشت.

تروفو: این زن از لحاظی همان راه قهرمان زن فیلم *پرندگان* را طی می‌کند. در شروع یك شخصیت فرسودهٔ طبقهٔ بالاست که طی رنج و مشقتی که جسماً تحمل می‌کند به تدریج طبیعی‌تر و انسان‌تر می‌شود.



قایق نجات

سیر اخلاقی او را دور انداختن اجسام و لوازم صرفاً مادی مشخص می‌کند. اول ماشین تحریر است که در آب می‌افتد و آخر دستبند طلای اوست که وقتی سرنشینان قایق دچار گرسنگی می‌شوند به صورت طعمه برای صید ماهی به کار گرفته می‌شود.

صحبت از اجسام شد، دیدم که این بار برای اجرای نقش سنتی خودتان در فیلم، از یك روزنامه کهنه استفاده کرده بودید.

هیچکاك: این رل مورد علاقهٔ من است و باید اعتراف کنم که برای پیدا کردنش زحمت زیادی کشیدیم.

من در فیلمهایم معمولاً نقش یك عابر را دارم، ولی در اقیانوس عابر پیاده نقشی ندارد. فکر کردم در نقش فردی ظاهر شوم که در سطح آب شناور است و از کنار قایق نجات می‌گذرد ولی ترسیدم که غرق شوم. نقش هیچکدام از نه نفر سرنشین قایق را هم نمی‌توانستم بازی کنم، چون این نقش‌ها احتیاج به بازیگران ورزیده داشت. عاقبت فکر خوبی به سرم رسید. در آن دوره رژیم چاقی شدیدی گرفته بودم و داشتم با مشقت خودم را از سیصد پوند به دویست پوند می‌رساندم.

بنابراین به خاطر جاودانی کردن رژیم و در ضمن اجرای آن نقش مختصر، تصمیم گرفتم در یکی از این آگهی‌های «قبل و بعد» ظاهر شوم. عکس من قبل و بعد از به کار بردن یك داروی فرضی لاغری به اسم ردوکو (Reduco) در آگهی یك روزنامه چاپ شده بود و موقعی که ویلیام بندیکس (Bendix) روزنامهٔ کهنه‌ای را که در قایق بود باز می‌کرد

تماشاگران عکسهای مرا می‌دیدند. این نقش موفقیت زیادی به پا کرد. سیل نامه بودکه از طرف اشخاص چاق به سرمن سرازیر شد و همه سراغ ردوکو را می‌گرفتند.

تروفو: واکنش تند منتقدان علیه *قایق نجات* در تصمیم شما برای ساختن دوفیلم کوتاه تبلیغاتی سیاسی برای وزارت اطلاعات انگلیس در سال ۱۹۴۴ تاثیری نداشت؟

هیچکاک: به هیچوجه! من تصمیم گرفتم به سهم خودم در تکاپوی جنگ شرکت کنم ولی برای خدمت در ارتش هم اضافه وزن داشتم و هم اضافه سن. می‌دانستم که اگر در این مورد کاری نکنم تا آخر عمر پشیمان خواهم بود. برای من مهم بود که هم کاری بکنم و هم وارد فضای جنگ شوم. قبل از آن راجع به فیلم بعدی‌ام با سلزنیك صحبت کرده بودم. این فیلم قرار بود اقتباس از یك رمان انگلیسی به اسم *خانهٔ دکتر ادواردز*[7] باشد. بعد عازم شدم، ولی آنروزها رفتن به انگلیس کار ساده‌ای نبود. یك بمب‌افکن ما را می‌برد، و من کف هواپیما نشسته بودم. بمب‌افکن نیمهٔ راه اقیانوس اطلس که رسید ناچار به برگشتن شد، و من با هواپیمای دوروز بعد حرکت کردم. در لندن دوست من سیدنی برنستاین (Bernstein) رئیس پخش فیلم وزارت اطلاعات انگلیس بود، به درخواست او بود که ساختن دو فیلم کوتاه را که سپاسی از عملیات نهضت مقاومت فرانسه به حساب می‌آمد قبول کردم.

تروفو: فکر می‌کنم یکی از این دو فیلم را اواخر سال ۱۹۴۴ در فرانسه دیده باشم.

هیچکاک: احتمال زیاد دارد، چون هدف آن بود که این فیلمها در آن قسمتهای فرانسه که آلمانها داشتند پس می‌نشستند نشان داده شود که مردم فرانسه به اهمیت نقش نیروی مقاومت بهتر پی‌ببرند. فیلم کوتاه اولی که ساختیم اسمش *سفر به‌خیر*[8] بود و داستانش به یك افسر نیروی هوایی انگلیس مربوط می‌شد که به همراهی یك افسر لهستانی از طُرقی که در اختیار نهضت مقاومت است از فرانسه خارج می‌شود. این افسر وقتی به لندن می‌رسد یکی از افسران ارتش فرانسهٔ آزاد از او بازجویی می‌کند و بعد به او اطلاع می‌دهد که همسفر لهستانی‌اش در واقع یك مامور گشتاپو بوده است. با کشف این راز سفر را از فرانسه تا لندن دوباره طی می‌کنیم ولی این بار جزئیات مختلفی را که افسر انگلیسی ابتدا از نظر دور داشته و تمام علائم همکاری افسر لهستانی را با گشتاپو نشان می‌دهیم. در پایان داستان پیچی است که نشان می‌دهد افسر لهستانی چطور گیر می‌افتد. در همان موقع هم افسر انگلیسی پی می‌برد که دخترکی فرانسوی که به آنها کمك کرده و به هویت اصلی افسر لهستانی پی برده به دست او کشته شده است.

تروفو: این همان فیلمی است که من دیدم.

هیچکاک: این فیلم یك فیلم چهل دقیقه‌ای بود و برای ساختنش ارتش فرانسهٔ آزاد چند مشاور فنی در اختیار من گذاشت . مثلاً کلود دوفن (Dauphin)در نوشتن گفتگوهای فیلم به ما کمك می‌کرد. در اتاقی که من در هتل کلاریج داشتم کار می‌کردیم و یك گروه افسر فرانسوی از





سفر به خیر
ماجرای مالگاش

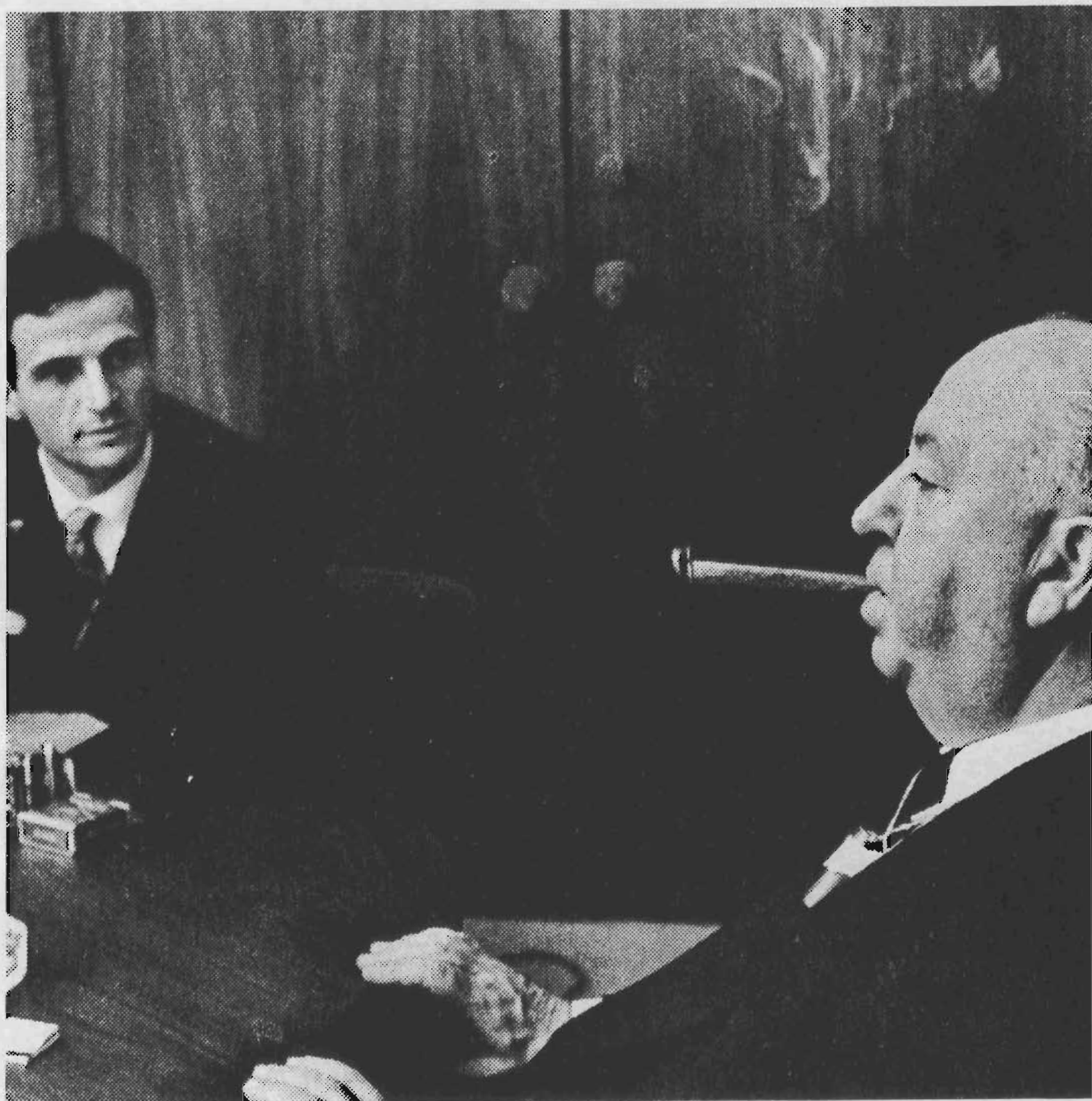
7. *The House of Dr. Edwardes*
8. *Bon Voyage*

جمله یك فرمانده یا کلنل فورستی‌یه (Forestier)هم بودند که این کلنل با هر چه دیگران می‌گفتند مخالفت می‌کرد، بعدها فهمیدیم که بین افراد ارتش آزاد اختلاف زیادی وجود دارد. این کشمکشها موضوع فیلم بعدی *ماجرای مالگاش*[9] شد.

یکی از افرادی که در آنجا بود هنرپیشه و وکیلی بود که اسم مستعارش در نهضت مقاومت کلاروس (Clarousse)بود. این آدم نزدیك به هفتاد سال داشت، ولی فوق‌العاده پر انرژی بود و دائم با افراد ارتش آزاد فرانسه مخالفت‌می‌کرد. این افراد هم عاقبت او را در تاناناریو (Tananarive)به زندان انداختند. داستان، یك داستان واقعی بود و کلاروس شخصاً آنرا تعریف می‌کرد، ولی فیلم که تمام شد راجع به آن مقداری مخالفت پیش آمد و فکر می‌کنم عاقبت هم تصمیم گرفتند پخش نشود.

9. *Aventure Malgache*

٨

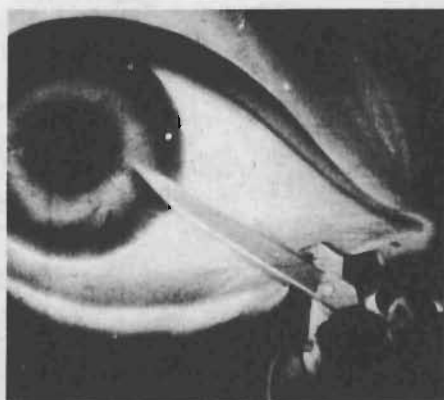


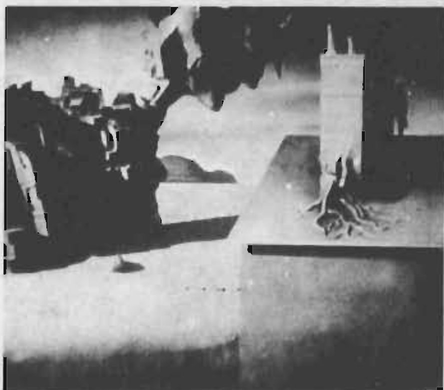
تروفو: در سال ۱۹٤٤ به امریکا برگشتید که *طلسم شده* را بسازید. در بین اسمهای اول فیلم من متوجه اسم انگس مك فیل (Mac Phail) شدم. فکر می‌کنم او با شما در *سفر به خیر* هم همکاری کرده بود.

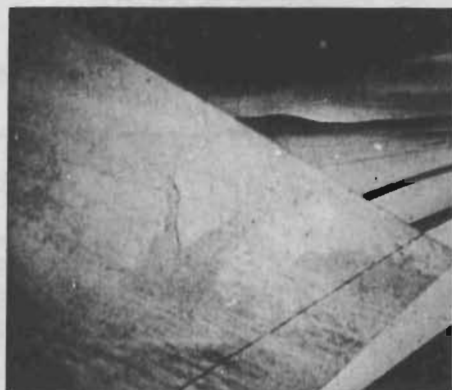
هیچکاك: مك‌فیل رئیس قسمت سناریوی کمپانی بریتیش گامونت (British Gaumont) و یکی از روشنفکران جوان کمبریج بود که در همان اوایل پیدایش سینما به این هنر علاقه پیدا کرده بود. ابتدا من و او موقع فیلمبرداری فیلم *مستاجر* با هم آشنا شدیم. موقعی که هر دو برای بریتیش گامونت کار می‌کردیم، دفعهٔ بعد، وقتی که رفته بودم آن فیلمهای کوتاه را بسازم در لندن به او برخوردم. این بار نشستیم و طرح اولین پرداخت سناریوی *طلسم شده* را ریختیم، ولی بعد دیدم که سناریو به اندازهٔ کافی محکم نیست و «لق» می‌خورد، به هالیوود که برگشتم بن هکت (Ben Hecht) برای نوشتن سناریو انتخاب شد و از آنجا که به روانکاوی علاقهٔ زیادی داشت، خوشبختانه برای این کار انتخاب خیلی خوبی بود.

تروفو: اریك رومر و کلود شابرول در کتابی که راجع به شما نوشته‌اند، ادعا می‌کنند که قصد داشته‌اید *طلسم شده* را وسیع‌تر و پر طول و تفصیل‌تر بسازید. مثلاً رئیس کلینیك قرار بود که روی پاشنهٔ پایش صلیب مسیح را خالکوبی کرده باشد که با هر قدمی که برمی‌دارد پا روی صلیب بگذارد. وی ضمناً باید به انواع جادوی سیاه هم اشتغال داشته باشد.

هیچکاك: اصل کتاب *خانهٔ دکتر ادواردز* راجع به دیوانه‌ای بود که ریاست یك تیمارستان را به عهده می‌گیرد. قصهٔ غریب و ملودراماتیکی بود. در کتاب حتی ناظم‌های فنی تیمارستان هم دیوانه بودند و کارهای خیلی عجیبی ازشان سر می‌زد. من به هر جهت در نظر داشتم که کارم به‌عنوان اولین فیلم دربارهٔ روانکاوی کار معقولی باشد. قصد داشتم در این فیلم روش قراردادی نشان دادن صحنه‌های رؤیا را که از ورای یك پردهٔ محو و مه گرفته شده باشد، کنار بگذارم. از سلزنیك پرسیدم می‌شود دالی (Dali) را برای همکاری با ما دعوت کند و او موافقت کرد، گرچه فکر می‌کنم نمی‌فهمید که من دالی را به چه منظوری می‌خواهم. شاید خیال می‌کرد از دالی می‌خواهم به صورت یك جور وسیلهٔ تبلیغاتی استفاده کنم.





طلسم شده

دلیل واقعی این انتخاب آن بود که من می‌خواستم رؤیاهای فیلم را با قاطعیت و روشنی تصویری کامل نشان بدهم، روشن‌تر و قاطع‌تر از خود فیلم. حتی دالی را هم برای قاطعیت ساختمانی تابلوهایش می‌خواستم. چیریکو (Chirico) هم همین خاصیت را دارد، همان فاصله‌های بی‌انتها، همان درهم‌رفتن و آمیخته‌شدن خطوط پرسپکتیو.

ولی دالی فکر های غریبی داشت، می‌خواست که مجسمه‌ای تَرَك بخورد و اجزایش مثل پوست تخم‌مرغ بریزد، در حالی که مورچه‌ها دارند روی آن می‌لولند، داخل این مجسمه باید اینگرید برگمن قرار می‌گرفت در حالی‌که مورچه‌ها سراپایش را پوشانده‌اند! ساختن یك چنین چیزی البته امکان نداشت.

فکر من این بود که صحنه‌های رؤیایی دالی را در هوای آزاد بگیرم تا فیلمبرداری در آفتاب واقعی همه چیز را فوق‌العاده روشن و قاطع نشان بدهد. من در این مورد خیلی مصمم بودم ولی تهیه کننده‌ها نگران مخارج کار بودند، در نتیجه رؤیا را در داخل استودیو گرفتیم.

تروفو: و بالاخره یك رؤیای واحد به چهار قسمت تقسیم شده بود. من اخیراً *طلسم شده* را دوباره دیدم و باید بگویم که سناریو را چندان نپسندیدم.

هیچکاك: به هر جهت یك قصهٔ تعقیب دیگر است که در یك جوُر لفاف شبه روانکاوی پیچیده شده است.

تروفو: نکتهٔ غریب آنکه چندتا از فیلمهای شما، منجمله *بدنام* و *سرگیجه*،

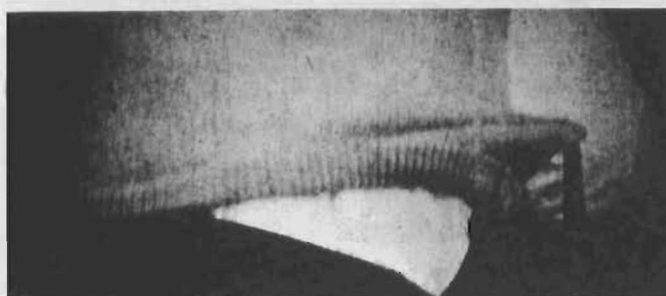












واقعاً رؤیاهای فیلم شده جلوه می‌کنند. به همین دلیل هم آدم انتظار دارد فیلمی که هیچکاک راجع به روانکاوی می‌سازد فوق‌العاده پر تخیل و از نظر خیالپردازی بلندپرواز باشد. در عوض *طلسم شده* یکی از معقول‌ترین فیلمهای شما از کار درآمد. یك فیلم پر از گفتگو. ایراد من آنست که *طلسم شده* از لحاظ فانتزی ضعیف است، به خصوص با توجه به بعضی کارهای دیگر شما.

هیچکاک: چون پای روانکاوی در بین بود نمی‌خواستیم زیاد خیالپردازی کنیم. می‌خواستیم در نمایش ماجرای قهرمان داستان برداشتی منطقی داشته باشیم.

تروفو: صحیح. به هر جهت در فیلم چند صحنهٔ بسیار زیبا هست. مثلاً صحنه‌ای که بعد از تماس، هفت در را نشان می‌دهد که باز می‌شوند. و حتی اولین برخورد بین گریگوری پك و اینگرید برگمن که به خوبی می‌رساند این عشق در اولین نگاه است.

هیچکاک: بدبختانه درست در همان لحظه ویلونها شروع به نواختن می‌کنند. وحشتناك بود!

تروفو: همچنین میان چند نمای بعد از دستگیری پك، از نماهای درشت اینگرید برگمن، قبل از اینکه به گریه بیفتد، خیلی خوشم آمد. از طرف دیگر صحنه‌ای که این دونفر نزد آن پروفسور پیر پناهنده شدند، هیچ لطف به خصوصی نداشت. امیدوارم به شما برنخورد، ولی باید بگویم که من این فیلم را خلاف انتظار دیدم.

هیچکاک: نه، به من برنمی‌خورد، ماجرا روی هم رفته خیلی پیچیده بود. توضیحات آخر فیلم هم برای خود من، صورت گیج کننده‌ای داشت.

تروفو: ضعف جدی دیگر فیلم که در مورد *قضیهٔ پارادین*[1] هم صدق می‌کند، وجود گریگوری پك است. در جایی که اینگرید برگمن یك آکتریس فوق‌العاده و از لحاظ تناسب با سبك کار شما در حد کمال مطلوب است، گریگوری پك به هیچ وجه یك هنرپیشهٔ هیچکاکی نیست. یکی اینکه سطحی است و ایراد عمده آن که چشمهایش حالت ندارد. با وجود این من *قضیهٔ پارادین* را به *طلسم شده* ترجیح می‌دهم. شما چطور؟

هیچکاک: نمی‌دانم. *قضیهٔ پارادین* هم عیبهایی دارد.

تروفو: من بی‌صبرانه می‌خواهم به *بدنام* برسیم چونکه این واقعاً محبوب‌ترین فیلم هیچکاکی من است، یا به هر جهت فیلمی است که در گروه فیلمهای سیاه و سفید شما ترجیح می‌دهم. به نظر من *بدنام* جوهر و نمونهٔ کامل کار هیچکاك است.

هیچکاک: موقعی که با بن هکت کار روی سناریوی *بدنام* را شروع کردیم دنبال یك مك‌گافین می‌گشتیم و مثل همیشه روش آزمایش و اشتباه را در پیش گرفتیم، در چند جهت مختلف پیش رفتیم که بعداً خیلی پیچیده از کار در آمد. از همان اول موضوع اساسی داستان را داشتیم. قرار بود اینگرید برگمن نقش قهرمان زن ماجرا و کاری گرانت نقش مامور اف. بی. آی. را داشته باشد که همراه این زن به امریکای لاتین می‌رود، و زن در آنجا هر طور هست خود را در خانه‌ای که در واقع آشیانهٔ جاسوسهای

1. *The Paradine Case*



طلسم شده
(عکسهای بالا و روبرو)

نازی است جا می‌کند که سر از کارشان در بیاورد. قصد اولیهٔ ما این بود که مامورین دولت و عوامل پلیس را هم وارد داستان کنیم و نشان بدهیم که یك گروه از پناهنده‌های آلمانی در اردوگاههای مخفی امریکای لاتین به قصد ایجاد یك سپاه دشمن آموزش می‌بینند، ولی بعد دیدیم که نمی‌دانیم این سپاه بعد از اینکه تشکیل شد چه باید بکند. به این جهت به جای این مضمون یك مك‌گافین قرار دادیم که ساده‌تر ولی مجسم و عینی بود: مقداری اورانیوم که به طور نمونه در یك بطری شراب مخفی شده بود.

در شروع کار، تهیه کننده یك قصهٔ کهنه در اختیار من گذاشت، قصه‌ای به اسم *نوای شعله*[2] که در مجلهٔ *ساتردی ایونینگ پست* (*Saturday Evening Post*) چاپ شده بود. داستان مربوط به دختر جوانی می‌شد که عاشق پسر یك خانم سرشناس نیویورکی می‌شود. چیزی در گذشتهٔ این دختر هست که او را رنج می‌دهد و حس می‌کند که اگر روزی معشوق او یا مادرش از این راز سر دربیاورند عشق بزرگ او ازهم خواهد پاشید.

راز چه بود؟ در زمان جنگ سازمان ضدجاسوسی دولت با مدیر یك تئاتر تماس گرفته و از او خواسته بود آکتریس جوانی را پیدا کند که بتواند به عنوان یك جاسوس ظاهر بشود. کار این دختر آن بود که به جاسوس نزدیك بشود تا بعضی از اسرار ارزشمند را به دست بیاورد. مدیر تئاتر این دختر را پیشنهاد کرده و دخترك هم ماموریت را پذیرفته بود. حالا، دختر که از این قضایا سخت دستخوش هراس شده نزد مدیر تئاتر می‌رود و مشکل خود را به او می‌گوید، مدیر هم به‌نوبهٔ خود قضیه را برای مادر پسرك تعریف می‌کند. داستان در آنجایی تمام می‌شود که مادر اشراف‌ـ منش می‌گوید: «من همیشه امیدوار بودم که پسرم دختر شایسته‌ای پیدا کند، ولی نمی‌دانستم که دختری به این خوبی ممکن است نصیبش بشود!»

این بود فکر فیلمی باشرکت اینگرید برگمن و کاری گرانت به کارگردانی آلفرد هیچکاك. بعد از اینکه با بن هکت حرفهایمان را زدیم تصمیم گرفتیم از اول داستان، فکر نزدیك شدن دختر را با جاسوس برای به دست آوردن اطلاعات مخفی حفظ کنیم. بعد به تدریج قصه را بسط دادیم و مك گافین را وارد ماجرا کردیم. چهار یا پنج نمونه اورانیوم که در بطریهای شراب مخفی کرده بودند.

تهیه کننده پرسید: «این دیگر چه جور چیزیست؟»

گفتم: «اورانیوم است. چیزی که با آن بمب اتمی می‌سازند.»

گفت: «کدام بمب اتمی؟»

یادتان باشد که این مال سال ۱۹۴٤ بود، یکسال قبل از هیروشیما. من فقط یك برگه داشتم. نویسنده‌ای از دوستان به من گفته بود که دانشمندان در ناحیه‌ای از مکزیکو دارند روی یك طرح مخفی کار می‌کنند. طرح آن چنان محرمانه بود که هرکس وارد کارگاه می‌شد دیگر از آنجا بیرون نمی‌آمد.

همچنین خبر داشتم که آلمانی‌ها در نروژ آزمایشهایی با آب سنگین انجام می‌دهند. این برگه‌ها مرا به مك‌گافین اورانیوم هدایت کرد. تهیه کننده شك داشت و به نظرش استفاده از فکر بمب اتمی به‌عنوان اساس یك

2. *The Song of the Flame*

قصه مسخره می‌آمد. به او گفتم که این قضیه اساس قصه نیست، صرفاً یك مك‌گافین است و توضیح دادم که برای مك‌گافین نباید اهمیت زیادی قائل شد.

عاقبت گفتم: اگر از اورانیوم خوشت نمی‌آید می‌شود به الماس صنعتی تبدیلش کرد، آلمانها برای بریدن ابزارشان به‌الماس صنعتی احتیاج دارند. بعد اشاره کردم که اگر زمان، زمان جنگ نبود می‌شد داستان را گرد دزدی الماس قرار داد ولی این موضوع به هر حال بی‌اهمیت است.

به‌هر جهت، من عاقبت هم نتوانستم تهیه کننده را قانع کنم و چند هفته بعد، تمام برنامه به کمپانی آر.ك.او. فروخته شد. به‌عبارت دیگر اینگرید برگمن، کاری‌گرانت، سناریو، بن‌هکت‌ومن به صورت یك بسته‌بندی فروخته شدیم.

در مورد این مك‌گافین اورانیوم، مطلب دیگری هست که باید به شما بگویم. این قضیه چهارسال بعد از روی پرده آمدن فیلم *بدنام* اتفاق افتاد. با کشتی *کوئین‌الیزابت* سفر می‌کردم که به مردی به اسم جوزف‌هیزن (Hazen) برخوردم. این مرد برای هال‌والیس (Wallis) مقام دستیار تهیه‌کننده را داشت. به من گفت: «من عاقبت نفهمیدم که تو یکسال قبل از هیروشیما، این فکر بمب اتمی را از کجا آوردی. وقتی که سناریوی *بدنام* را به ما پیشنهاد کردند فکر کردیم موضوع آنقدر احمقانه است که نمی‌شود فیلمی راجع به آن تهیه کرد.»

قضیهٔ دیگری هم پیش از شروع فیلمبرداری *بدنام* اتفاق افتاد و آن اینکه من و بن‌هکت برای ملاقات با دکتر میلیکان (Millikan) به انستیتوی تکنولوژی کالیفرنیا در پاسادنا رفتیم، این مرد یکی از بزرگترین دانشمندان امریکا در آن زمان بود. ما را به دفترش که در یك گوشهٔ آن مجسمهٔ نیم‌تنهٔ اینشتن (Einstein) بود راهنمایی کردند. بسیار مرعوب‌کننده بود. اولین سئوالی که ما از او کردیم این بود: «دکتر میلیکان، بمب اتمی چه اندازه است؟»

نگاهی به ما کرد و گفت: «می‌خواهید همه‌مان را به زندان بیندازند؟» بعد یکساعت صرف کرد توضیح بدهد که فکر ما چقدر پرت است و اگر روزی روزگاری بشود هیدروژن را مهار کرد یك حرفی است. ظاهراً خیال می‌کرد ما را قانع کرده که راه را عوضی انتخاب کرده‌ایم، من به‌هر جهت بعدها فهمیدم که اف.بی.آی. سه‌ماه مرا تحت نظر گرفته بود.





بدنام

برگردیم سراغ آقای هیزن در آن کشتی. بعد که او به من گفت به نظرش فکر ما چقدر احمقانه بوده، به او گفتم: پیداست که اشتباهاً برای مك‌گافین اهمیت قائل شده و *بدنام* صرفاً داستان عشق یك مرد است نسبت به زنی که این زن در جریان انجام ماموریتش باید به مردی نزدیك شده و حتی با او ازدواج کند. ماجرا اینست. این اشتباه شماها مقدار هنگفتی به آنان ضرر زد چون *بدنام* دومیلیون‌دلار خرج تهیه‌اش شد در حالی‌که هشت‌میلیون‌دلار نصیب تهیه‌کننده‌هایش کرد.

تروفو: پس فیلم موفقی بود. راستی *طلسم شده* از نظر دلار و سنت وضعش چطور بود؟

هیچکاك: *طلسم شده* ارزان‌تر در آمد. حدود یك‌ونیم‌میلیون‌دلار خرج

برداشت و هفت میلیون دلار به تهیه‌کننده‌اش برگرداند.

تروفو: من بی‌اندازه خوشحالم که می‌بینم *بدنام* هر چند وقت یکبار از نودردنیا پخش می‌شود. این فیلم با وجود بیست‌سال گذشت زمان هنوز به وجه درخشانی یك فیلم نو مانده است. فیلمی با صحنه‌های بسیار معدود و یك خط قصهٔ فوق‌العاده روشن.

بدنام از این نظرکه حداکثرتأثیر را ازحداقل عوامل به دست‌بیاورد در ساختمان سناریو یك فیلم نمونه محسوب می‌شود.

تمام صحنه‌های دلهره‌آور آن مدام گرد دو شیء دور می‌زند: کلید و بطری شراب ساختگی. زاویهٔ احساساتی ماجرا هم فوق‌العاده ساده است: دو مرد که هر دو عاشق زن واحدی هستند. به نظر من در این فیلم بیشتر از هر فیلم دیگر شما بین آنچه که قصد داشته‌اید و آنچه که روی پرده ظاهر می‌شود ارتباط وجود دارد. نمی‌دانم که آیا از همان موقع هر نمای فیلم را طرح می‌کردید یا نه، به‌هر حال در مجموع مثل یك اثر نقاشی متحرك به‌نظر می‌رسد. از بین تمام خصوصیات فیلم بارزترین صفتش شاید این باشد که شما در آن واحد حداکثر سبك‌پردازی و حداکثر سادگی را اعمال کرده‌اید.

هیچکاك: خوشحالم که این را گفتید چون ما واقعاً سعی می‌کردیم به سادگی دست پیدا کنیم. قاعدتاً در فیلمهایی که با جاسوسی سر و کار دارد خشونت زیاد است، ولی ما سعی کردیم از این موضوع پرهیز کنیم. در فیلم برای آدمکشی شیوهٔ بسیار ساده‌ای را به کار بردیم، از این قتلهای خیلی عادی که آدم خبرش را در روزنامه می‌خواند. کلود رینز و مادرش به قصد قتل اینگرید برگمن به تدریج او را با سیانور مسموم می‌کنند. اگر قرار باشد آدم بدون جلب سوءظن و گیر افتادن کسی را مسموم کند راه معمولی‌اش همین نیست؟

معمولاً جاسوسهای سینمایی وقتی می‌خواهند از شر کسی خلاص شوند زیاد احتیاط و ملاحظه به خرج می‌دهند یا حریف را با تیر می‌زنند یا سوار اتومبیلش می‌کنند و اتومبیل را در دره‌ای می‌اندازند و وانمود می‌کنند که تصادف کرده است. در این فیلم سعی کردیم که جاسوسان با شرارتی معقول عمل کنند.

تروفو: درست است، شخصیتهای منفی فیلم حالت انسانی دارند و حتی صدمه پذیرند. با آنکه موجودات ترسناکی هستند حس می‌کنیم که خودشان هم می‌ترسند.

هیچکاك: این نظری بود که ما در تمام فیلم رعایت کردیم. یادتان می‌آید صحنه‌ای را که اینگرید برگمن بعد از اینکه به دستور عمل کرد و با کلود رینز گرم گرفت با کاری‌گرانت روبرو می‌شود که گزارش قضایا را به او بدهد. صحبت کلود رینز که پیش می‌آید دخترك می‌گوید: «می‌خواهد با من ازدواج کند.» این جمله، جمله‌ای ساده و گفتگو هم بسیار عادی است ولی صحنه جوری فیلمبرداری شده که نشان می‌دهد قضیه به این سادگی هم نیست.

در کادر تصویر فقط دوتا آدم هستند، کاری گرانت و اینگرید برگمن، و تمام صحنه دور این جمله می‌چرخد: «می‌خواهد با من ازدواج کند.»



بدنام

احساسی که القا می‌شود اینست که حالا در این مورد که دخترك با ازدواج با کلود رینز موافقت خواهد کرد یا نه جا دارد که یك جور دلهرهٔ احساساتی و عاطفی ایجاد شود. ولی ما این کار را نکردیم چون آن چیزی که در این لحظه مطرح بود جواب این سؤال نبود. این جواب مطلقاً ربطی به صحنهٔ مزبور نداشت چون تماشاگر خیلی ساده می‌توانست فرض کند که ازدواج صورت خواهد گرفت. من مخصوصاً آنچه را که عامل مهم احساسی به نظر می‌رسید کنار گذاشتم. می‌دانید، مسئله این نیست که اینگرید برگمن همسر کلود رینز می‌شود یا نمی‌شود، مسئله مهم در این لحظه آنست که مردی که این دختر جاسوسی او را می‌کرده از دخترك تقاضای ازدواج کرده است.

تروفو: اگر درست فهمیده باشم نکتهٔ مهم در این صحنه جواب اینگرید برگمن به این تقاضای ازدواج نیست بلکه خود این مطلب است که چنین تقاضایی صورت گرفته است.

هیچکاك: درست است.

تروفو: نکتهٔ جالب دیگر اینکه این تقاضا مثل بمبی نازل می‌شود. آدم به هرجهت انتظار ندارد درقصه‌ای که روی جاسوس‌بازی دور می‌زند موضوع ازدواج پیش بیاید. مطلب دیگری که مرا جلب کرد، و شما در فیلم در برج جدی هم به آن می‌پردازید انتقال نامحسوس از یك شکل سکر و مسمومیت به شکل دیگر است، از الکل به زهر. در صحنه‌ای که اینگرید برگمن و کاری گرانت با هم در ساحل روی نیمکت نشسته‌اند در دخترك کم‌کم آثار مسومیت ظاهر می‌شود ولی مرد تصور می‌کند که او مشروب خوردن را از سر گرفته است و در صورتش یك جور حالت تحقیر پیدا می‌شود. این سوءتفاهم اثر دراماتیك شدیدی به جا می‌گذارد.

هیچکاك: فکر کردم لازم است که این مسمومیت به تدریج و به عادی‌ترین شکل ممکنه صورت گیرد، نمی‌خواستم حالت افراطی و ملودرام داشته باشد. از جهتی یك جور انتقال احساس است.

داستان *بدنام* داستان مبارزهٔ قدیمی بین عشق و وظیفه است. شغل کاری گرانت در وضعیت مسخره‌ای ایجاب می‌کند که اینگرید برگمن را به آغوش کلود رینز بیندازد. در نتیجه بدیهی است که او در تمام این ماجرا دلخور و بداخم باشد ولی کلود رینز در عوض شخصیتی دوست داشتنی است چون هم به اعتمادش خیانت می‌شود و هم عشقش به برگمن احتمالاً عمیق‌تر از عشق کاری گرانت است. تمام این عناصر درام روانشناسانه در متن یك داستان جاسوسی بافته شده است.

تروفو: فیلمبرداری تد تتزلاف (Tetzlaff)عالی است.

هیچکاك: در مراحل اولیهٔ فیلم داشتیم صحنه‌ای را که کاری گرانت و اینگرید برگمن با اتومبیل حرکت می‌کنند می‌گرفتیم. دخترك کمی مست است و دارد زیادی سریع می‌راند. این صحنه را داخل استودیو با استفاده از پرده‌های شفاف می‌گرفتیم. روی پردهٔ شفاف پلیس موتور سواری را در زمینه نشان می‌دادیم که تدریجاً به اتومبیل نزدیك و نزدیك‌تر می‌شود. وقتی که این پلیس از قسمت راست تصویر خارج شد من تصویر را قطع کردم و صحنه را به این ترتیب ادامه دادم که پلیس خود را به کنار اتومبیل

رسانده و آنرا متوقف می‌کند، این قسمت در استودیو گرفته شد.

وقتی که تتزلاف اعلام کرد که برای فیلمبرداری آماده است، به او گفتم: «خیال نمی‌کنی فکر خوبی باشد اگر یك نور کوچك سمت راست قرار بدهیم که پشت سر این دو نفر حرکت کند که یعنی نور چراغ موتور-سیکلتی است که روی پردهٔ شفاف دیده می‌شود؟» او تا آن موقع چنین کاری را نکرده بود و از اینکه من توجهش را به این موضوع جلب می‌کردم زیاد خوشش نیامد، برگشت و گفت: «کمی داری وارد مسائل فنی می‌شوی رفیق.»

در جریان ساختن فیلم، اتفاق غم‌انگیزی افتاد: در بورلی هیلز (Beverly Hills) احتیاج به خانه‌ای داشتیم که از نمای خارجی‌اش به‌عنوان مقرّ جاسوسان در ریو استفاده کنیم. رئیس قسمت محل یابی یکی از کارکنان جزء را فرستاد تا خانه‌ای را که پیدا کرده بودند به من نشان بدهد. این آدم که مرد کوچك و آرامی بود گفت: «این خانه به دردتان می‌خورد آقای هیچکاك؟» او همان کسی بود که در سال ۱۹۲۰ وقتی که تازه کارم را در استودیوی فیموس پلی‌یرز - لاسکی (Famous Players-Lasky) شروع کردم، نوشته‌هایی را که برای وسط فیلمها تهیه می‌کردم به او می‌دادم.

تروفو: وحشتناك است.

هیچکاك: کمی طول کشید تا شناختمش و وقتی که شناختم حال بدی به من دست داد.

تروفو: نشان دادید که می‌شناسیدش؟

هیچکاك: نه، نشان ندادم. این یکی از تراژدی‌های حرفه‌ای کار سینماست. موقعی که *سی‌ونه پله* را می‌ساختم چند نمای متفرقهٔ اضافی بود که باید می‌گرفتیم. تهیه‌کننده به منظور تسریع کار پیشنهاد کرد که این کار به کس دیگری واگذار شود. وقتی که پرسیدم چه کسی را درنظر دارد گفت: گریهام کاتس (Cutts).

گفتم: «نه، نمی‌شود. من برای این آدم کار می‌کردم. سناریوی فیلم *زن به زن* را برایش نوشتم، حالا چطور می‌توانم ببینم به‌عنوان دستیار من کار می‌کند؟»

تهیه‌کننده جواب داد: «اگر قبولش نکنی این کار از دستش رفته در حالی که به پول خیلی احتیاج دارد.»

ناچار قبول کردم ولی کار وحشتناکی بود، درست است؟

تروفو: همین‌طور است. برگردیم سر *بدنام*. می‌خواستم بگویم که یك عامل عمده در موفقیت فیلم انتخاب کامل‌ترین هنرپیشه‌ها برای اجرای نقش‌هاست: کاری‌گرانت، اینگریدبرگمن، کلود رینز و لئوپولدین کنستانتین (Konstantin)، با رابرت واکر و جوزف کاتن. کلود رینز بی‌شك بهترین شخصیت منفی شما بود، فوق‌العاده حالت انسانی داشت. این رقت‌بار است: مرد کوچکی که عاشق زن بلندقامت‌تر از خودش می‌شود...

هیچکاك: کلود رینز و اینگرید برگمن زوج خوبی بودند ولی وقتی قرار شد آنها را در نماهای نزدیك با هم نشان بدهیم اختلاف قدّشان طوری

مشخص بود که ناچار کلود رینز را واداشتیم روی یك جعبه بایستد. در یك مورد که می‌خواستیم نشان بدهیم این دو نفر از دور به جلو می‌آیند و دوربین از روی یکی به سراغ دیگری می‌رود دیگر نمی‌شد جعبه‌ای کف اطاق گذاشت در نتیجه یك الوار درست کردیم که هر چه رینز به دوربین نزدیك‌تر می‌شد الوار کم‌کم سربالایی‌تر می‌رفت.

تروفو: ترتیب‌دادن این حقه‌ها می‌تواند خیلی اسباب تفریح باشد، مخصوصاً موقعی که آدم فیلم سینماسکوپ می‌گیرد. در سینماسکوپ موقع فیلمبرداری باید تمام چلچراغها و تابلوهای نقاشی و لوازمی را که روی دیوار نصب شده‌اند از جای معمولی‌شان پایین‌تر آورد. در مقابل، تختخواب و میز و صندلی و تمام آنچه را که کف اطاق است باید از حدمعمولی بالاتر قرار داد، تماشاگری که تصادفاً گذارش به صحنهٔ فیلمبرداری می‌افتد با منظرهٔ واقعاً مضحکی روبرو می‌شود. اغلب به نظر می‌رسید که از جریان ساختن یك فیلم می‌شود کمدی درجهٔ یکی تهیه کرد.

هیچکاك: فکر خیلی خوبی است.من اگر چنین فیلمی را بسازم تمام اتفاقاتش داخل استودیو می‌گذرد. درام نباید جلوی دوربین، بلکه در فواصل بین فیلمبرداری، اتفاق بیفتد. ستاره‌های فیلم باید شخصیتهای جزئی باشند و سیاهی لشکرها قهرمانان اصلی. به این ترتیب بین قصهٔ مبتذلی که وارد فیلم می‌شود و درام واقعی که پشت دوربین اتفّاق می‌افتد تقارن جالبی برقرار می‌شود. می‌توان بین فیلمبردار و یکی از مسئولین برق اختلاف ایجاد کرد، طوری که وقتی فیلمبردار روی جرثقیل می‌نشیند دستگاه او را بلند کند و تاسقف بالا ببرد و این دو نفر وسط کار با هم فحش مبادله کنند. البته باید در زمینهٔ تمام این قضایا عنصر طنز را گنجاند.

تروفو: در فرانسه فیلمی داشتیم در این ردیف به اسم *عشاق ورون*[3] نوشتهٔ ژاك‌پره‌ور (Prévert) که آندره‌کایات (Cayatte)ساخته بود؛ ولی این یك تصور عمومی است که فیلمهایی که از ماجراهای پشت صحنه ساخته می‌شود، موفقیت تجارتی به‌دست نمی‌آورد.

هیچکاك: بسته به این است که فیلم چطور پرداخت شود، در اینجا فیلمی به اسم *ارزش هالیوود چیست؟*[4] را ساختند و *ستاره‌ای ظهور می‌کند*[5] که فیلم بسیار خوبی بود.

تروفو: درست است. فیلم *آواز در باران*[6] هم بود که بذله‌های جالبی راجع به اولین روزهای سینمای ناطق داشت.



قضیهٔ پارادین

تروفو: نوشتن سناریوی *قضیهٔ پارادین* به شخص سلزنیك نسبت داده شده و قید شده که اقتباسی است از خانم هیچکاك، آلما رەویل، براساس رمانی از رابرت‌هیچنز (Robert Hichens).

هیچکاك: رابرت‌هیچنز همچنین کتابهای زیاد دیگری مثل *باغ‌الله*[7] و *بلاّ دونا*[8] را هم نوشته است. او اوایل قرن حاضر شهرت زیادی داشت. من و خانم هیچکاك سناریوی اصلی را که سلزنیك به دلایل بودجه‌ای لازم داشت نوشتیم. بعد من جیمزبرایدی، نمایشنامه‌نویس اسکاتلندی را که در

3. *Les Amants de Vérone*
4. *What Price Hollywood?*
5. *A Star Is Born*
6. *Singing in the Rain*
7. *The Garden of Allah*
8. *Bella Donna*

انگلیس از شهرت زیادی برخوردار بود توصیه کردم. این آدم شصت‌وچند سالی عمر داشت و بسیار آدم یك‌دنده‌ای بود. سلزنیك به نیویورك دعوتش کرد ولی روزی که وارد شد و دید کسی در فرودگاه به استقبالش نیامده با اولین هواپیما به لندن برگشت. بعد مدتی در لندن روی سناریو کار کرد و وقتی تمام شد آنرا برای ما فرستاد. این قرار زیاد موفقیت‌آمیز نبود، سلزنیك می‌خواست کار اقتباس را خودش انجام بدهد. او آن روزها به این ترتیب کار می‌کرد. یك روز در میان صحنه‌ای را می‌نوشت و می‌فرستاد برای فیلمبرداری، که به هیچ وجه روش خوبی برای کار کردن نبود.

بیایید بعضی از واضح‌ترین خلل‌های فیلم را مرور کنیم. اول اینکه فکر نمی‌کنم گری‌گوری‌پك می‌توانست نمایندهٔ یك وکیل مدافع انگلیسی باشد.

تروفو: چه کسی را در نظر داشتید؟

هیچکاك: من لارنس اولیویر را انتخاب می‌کردم. برای این نقش همچنین به رونالد کولمن (Colman)هم توجه داشتم. یك مدتی هم امیدوار بودیم گرتا گاربو را برای بازی در نقش همسر به سینما برگردانیم. نابجاترین هنرپیشهٔ فیلم لوئی ژوردان (Jourdan)، در نقش مهتر بود. فیلم، قصهٔ سقوط یك نجیب‌زاده است که عاشق موکلهٔ خودش می‌شود، زنی نه فقط قاتل که جنون‌جنسی (nymphomainac)هم دارد. این سقوط وقتی به نازلترین نقطه می‌رسد که وکیل مجبور می‌شود موکله‌اش را با یکی از فاسقهایش که یك مهتر است روبرو کند، ولی این مهتر باید از آن کارگرهای اصطبل می‌بود که بوی پهن اسب می‌دهند، و واقعاً بوی گند پهن ازشان بلند است.

بدبختانه سلزنیك قبلاً با آلیدا والی (Alida Valli) قرارداد بسته بود و خیال داشت یك اینگرید برگمن دیگر خلق کند. همینطور لوئی ژوردان را هم تحت قرارداد داشت. درنتیجه من ناچار بودم از این دو نفر استفاده کنم و این هنرپیشه‌های نابجا خیلی به قصّه لطمه زدند.

غیر از این من خودم هیچوقت درست نفهمیدم که قتل چطور انجام شده، چونکه اشخاص مرتب از این اتاق به آن اتاق و از این سر راهرو به آن سر راهرو می‌رفتند و وضعیّت را پیچیده می‌کردند. من درست موقعیت محلّ و اینکه زن چطور مرتکب قتل شده، را نفهمیدم. آنچه در این فیلم برای من جالب بود این بود که زنی مثل خانم پارادین را بردارم و به چنگ پلیس بیندازم که تمام تشریفات توقیف در موردش انجام بشود و اینکه وقتی از خانه بین دو مامور پلیس خارج می‌شود به مستخدمه‌اش بگوید: «فکر نمی‌کنم شب برای شام به خانه بیایم.» و بعد نشان بدهیم که شب را در سلول زندان می‌گذراند، سلولی که در واقع هرگز از آن خارج نخواهد شد. بازتاب این وضعیت در مرد عوضی هم هست.

شاید این نمودار وحشت خود من باشد ولی من حالت درام وضعیتی را که در آن یك موجود عادی ناگهان از آزادی محروم و با تبهکاران سابقه‌دار محشور می‌شود خوب حس می‌کنم. وقتی پای یك قانون‌شکن با سابقه مثل یك دائم‌الخمر در بین باشد چیز مهمی نیست ولی تضاد بین حالت و فضا موقعی که این قضیه برای آدمی که از نظر اجتماعی وزن و شخصیتی دارد رخ می‌دهد مرا برمی‌انگیزد.





قضیهٔ پارادین





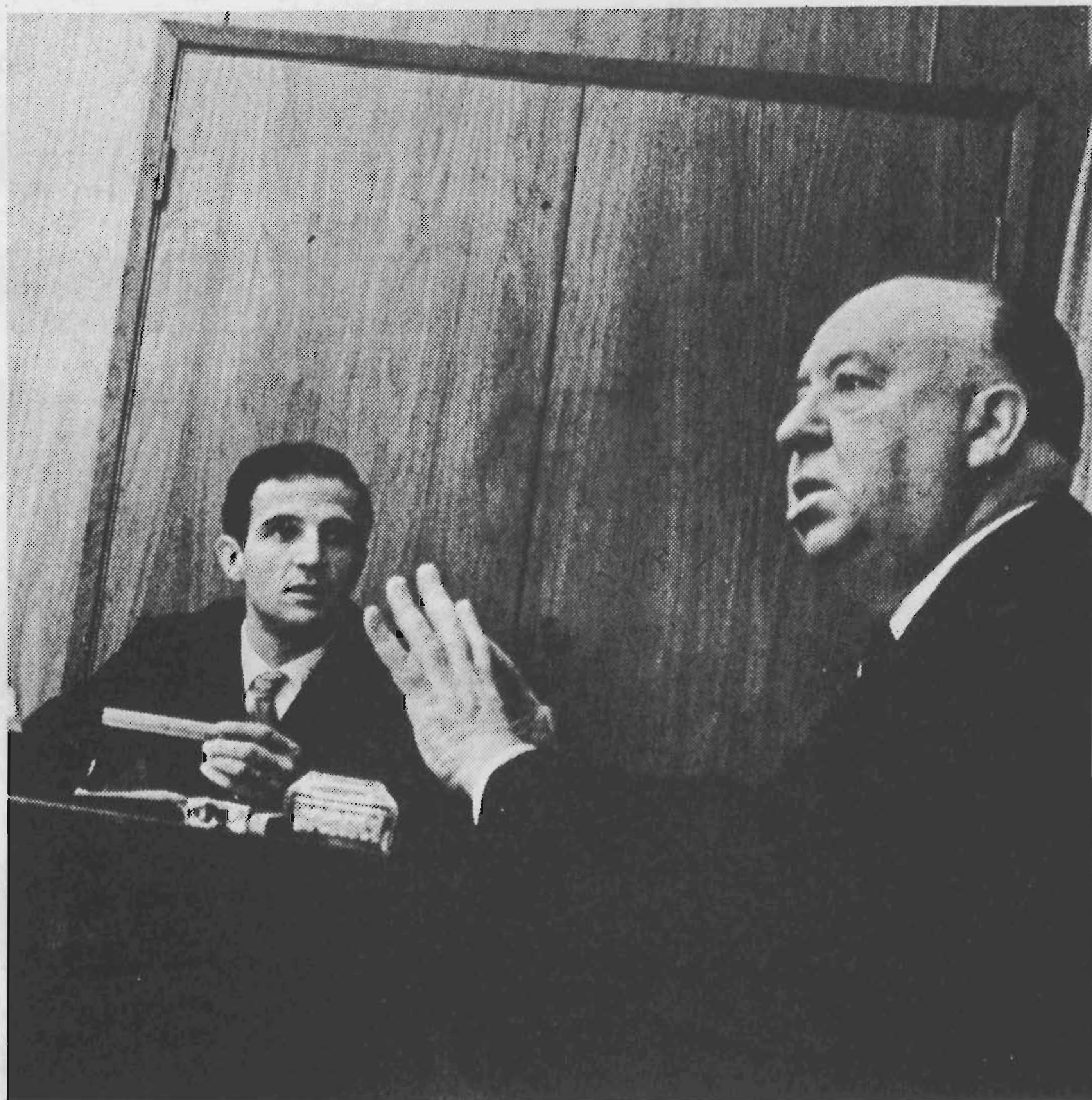
قضیهٔ پارادین

تروفو: این تضاد در آن صحنهٔ کوچکی خوب نمودار می‌شود که زن تازه وارد زندان شده است. در اینجا یکی از نگهبانان زندان با انگشتان خود لابلای موهای زن را می‌گردد که چیزی لای موهایش مخفی نکرده‌باشد. به نظر من آن تاد (Todd)هم در نقش همسر وکیل انتخاب خوبی نبود.
هیچکاک: متاسفانه شخصیتش در فیلم روح نداشت.
تروفو: درواقع بهترین شخصیتهای فیلم بعضی از قهرمانان درجه دوم هستند. منظورم چارلز لوتون است که نقش قاضی را بازی می‌کرد و اتل باریمور (Barrymore)که نقش همسر او را داشت. این دو نفر اواخر فیلم صحنهٔ جالبی با هم دارند، آنجایی که اتل باریمور نسبت به زن محکوم اظهار ترحم می‌کند ولی لوتون کمترین شفقتی بروز نمی‌دهد.

جای دیگر در فیلم صحنه ایست بین لوتون و آن تاد، برای اینکه نشان داده شود قاضی مرد شهوترانی است، اول حالتی در چشمان او ظاهر می‌شود بعد دوربین برمی‌گردد و روی شانه‌های آن تاد مکث می‌کند. بعد قاضی در مقابل.شوهر این زن و همسر خودش به سراغ نیمکتی که آن تاد برآن نشسته می‌رود و کنار او نشسته خونسرد دستش را روی دست او می‌گذارد. این واقعهٔ کوچك خیلی ظریف و ملایم پرداخت شده ولی تاثیرش فوق‌العاده است.
هیچکاك: همینطور است. تمام عوامل کشمکش در قسمت اول ارائه شده بود که محاکمه شروع پرهیجانی داشته باشد.

در فصل محاکمه در دادگاه نمای جالبی است، موقعی‌که لوئی ژوردان به جایگاه شهود احضار می‌شود: او وارد دادگاه می‌شود و باید از پشت سر آلیدا والی بگذرد، زن پشت به او دارد، ولی می‌خواستیم این احساس را القا کنیم که والی حضور ژوردان را حس می‌کند، نه اینکه حدس می‌زند مرد پشت سر اوست بلکه واقعاً او را حس کند، طوری که بویش را می‌شنود. دوربین روی صورت آلیدا والی است و در زمینهٔ پشت سر او، لوئی ژوردان را می‌بینیم که به طرف جایگاه شهود می‌رود. من اول صحنه را بدون حضور والی فیلمبرداری کردم. دوربین با یك حرکت افقی در یك زاویهٔ دویست درجه، ژوردان را از در ورودی دادگاه تا جایگاه شهود تعقیب کرد. این قسمت را روی پردهٔ شفاف تاباندیم و والی را روی یك صندلی چرخنده جلوی پرده نشاندیم به‌طوری که با گرداندن صندلی حالت دوران و چرخش ایجاد بشود. موقعی که دوربین والی را رها می‌کرد که به سراغ جوردن برود، ما زن و صندلی‌اش را جلو کشیدیم و از جلوی پردهٔ شفاف دور کردیم. نمای پیچیده‌ای بود ولی از کار درآوردنش خیلی لطف داشت.
تروفو: البته لحظهٔ اوج محاکمه، نمایی است که از فاصلهٔ زیاد از بالا گرفته‌اید که گری‌گوری پك را بعد از دست کشیدن از مدافعه موقع خروج از دادگاه نشان می‌دهد. با شما موافقم که برای این نقش لارنس الیویر به مراتب مناسب‌تر می‌توانست باشد. برای نقشی که لوئی ژوردان بازی می‌کرد چه کسی را در نظر داشتید؟
هیچکاك: رابرت نیوتن.
تروفو: منظورتان را متوجهم. برای ایفای نقش یك شخصیت خشن، خیلی مناسب بود.
هیچکاك: با دستهای پینه بسته مثل شیطان!

٩



تروفو: *طناب*[1] در سال ۱۹۴۸ ساخته شد. این فیلم از چند نظر در مسیر کار شما شاخص است: اول آنکه خودتان تهیه کننده‌اش بودید، دوم آنکه اولین فیلم رنگی شما بود و بالاخره از نظر فنی متضمّن تقبل درگیری با کاری بسیار شاق بود[2]. سناریو با نمایشنامهٔ پاتریك هامیلتون خیلی فرق دارد؟

هیچکاك: نه فرق زیادی نداشت. آرتور لورنتس (Laurents)سناریو را نوشت، و من و هیوم کرانین (Cronyn)روی اقتباس آن کار کردیم. گفتگوها قسمتی از نمایشنامهٔ اصلی و قسمتی کار لورنتس بود.

من ساختن *طناب* را به صورت یك جور کار نمایشی سخت قبول کردم. این تنها نحوی است که می‌توانم توضیحش بدهم. واقعاً نمی‌دانم چرا دراین کار درگیر شدم. نمایش آن در تئاتر به همان مدت زمان واقعی که قصّه طول می‌کشید، اجرا شد. واقعه از لحظه‌ای که پرده بالا می‌رفت تازمانی که فرو می‌افتاد بی‌وقفه جریان داشت. من از خودم پرسیدم آیا از نظر فنی ممکن است فیلم را به همین صورت ساخت؟ بعد دیدم تنها راه انجام این منظور آنست که فیلمبرداری‌هم به همان‌صورت‌مداوم انجام شود، یعنی در ماجرایی که از ساعت هفت و نیم شروع می‌شود و ساعت نه‌وربع تمام می‌شود وقفه‌ای پیش نیاید واین فکر ابلهانه برایم پیدا شد که فیلم را در یك نما بگیرم.

وقتی به گذشته فکر می‌کنم می‌بینم کار مهملی بود. چون من از نظرات خودم دربارهٔ اهمیت تقطیع و مونتاژ در بیان عینی یك داستان عدول می‌کردم، از طرف دیگر این فیلم، به عبارتی، تقطیع شده بود. حرکت دوربین و حرکت هنرپیشه‌ها، به دقت، روش تقطیع مرسوم مرا پیروی می‌کرد. به عبارت دیگر قاعدهٔ تغییر دادن اندازهٔ نما را به حسب اهمیت دراماتیك آن در یك واقعهٔ خاص حفظ کرده بودم.

طبعاً برای انجام این مقصود زحمات زیادی کشیدیم و مشکلات تنها مربوط به مسائل دوربین فیلمبرداری نمی‌شد. چون ماجرا از روز روشن شروع و به شب ختم می‌شد. ما باید این حالت تاریك شدن تدریجی زمینه را با تغییر میزان نور بین هفت و نیم تا نه و ربع در بیاوریم. برای حفظ

1. Rope

۲. تمام فیلم در نماهای بدون قطع ده دقیقه‌ای (طول مدتی که فیلم خام در دوربین فیلمبرداری جا می‌گیرد) فیلمبرداری شده بود. آخر هر نما برای عوض کردن فیلم و قرار دادن نوار فیلم جدید در دوربین، معمولاً چشم دوربین روی سطحی مثل پشت یك بازیگر یا یك در بسته متوقف می‌ماند. *طناب*، از این لحاظ اولین و یگانه فیلم نوع خودش است. ـ م.

پیوستگی واقعه، بدون تداخل و وقفهٔ زمانی، مشکلاتی را باید حل می‌کردیم. از جمله اینکه چطور باید در پایان هرصحنه بدون قطع فیلمبرداری، در دوربین فیلم خام جدید گذاشت. این مشکل را به این ترتیب حل کردیم که یك پیکر از جلوی دوربین رد می‌شد و صحنه را موقتاً تاریك می‌کرد تا ما یك دوربین را برداریم و دوربین دیگری به جایش بگذاریم. به این ترتیب، صحنه با نمای درشت کت یك نفر تمام می‌شد و صحنهٔ بعدی با همان نما از همان شخصیت شروع می‌شد.

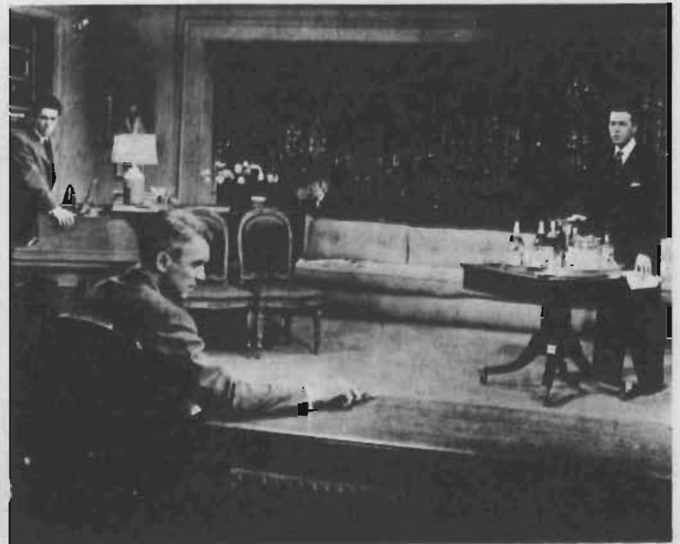
تروفو: بجز تمام اینها، این موضوع که اولین بار در فیلم‌هایتان رنگ به کار می‌بردید باید به مشکلاتتان اضافه کرده باشد.

هیچکاك: بله، چون من سعی داشتم رنگ را به حداقل تقلیل بدهم. دکور یك آپارتمان را که شامل اتاق نشیمن، هال و قسمتی از آشپزخانه بود ساخته بودیم. تصویر، نمایی از افق نیویورك را نشان می‌داد و ما این تصویر زمینه را با طرحی نیمدایره‌وار ساخته بودیم که دوربین فیلمبرداری بتواند همه جای اتاق حرکت کند. برای آن که تصویر زمینه در پرسپکتیو مناسب خودش جلوه کند اندازه‌اش سه برابر دکور آپارتمان بود. بین این منظرهٔ آسمان خراشهای نیویورك و پنجرهٔ آپارتمان تکه‌هایی از ابر که از پشم شیشه ساخته شده بود قرار داده بودیم بعضی از این تکه‌های ابر روی پایه‌هایی قرار داشت و بعضی دیگر به رشته‌هایی ناپیدا آویزان بود و آنها را هم روی یك قوس نیمدایره ردیف کرده بودیم. برای این ابرها یك برنامه کار مخصوص وجود داشت و در فاصله بین هردو نوبت فیلمبرداری و هر ده دقیقه، ابرها را از چپ به راست حرکت می‌دادیم. ابرها هرگز در حال حرکت دیده نمی‌شدند ولی یادتان باشد که دوربین مدام روی پنجره نبود. بنابراین هروقت حلقه فیلم را عوض می‌کردیم کارگرهای صحنه مطابق طرح و برنامه قبلی جای ابرها را تغییر می‌دادند. به محض اینکه یکی از ابرها به مرز افق می‌رسید کنار گذاشته می‌شد و ابر دیگری از نقطهٔ مقابل در پنجره ظاهر می‌شد.

تروفو: با رنگ چه مسائلی داشتید؟

هیچکاك: نزدیك به چهار یا پنج حلقهٔ آخر فیلم یعنی موقع غروب متوجه شدم که رنگ نارنجی آفتاب زیاده از حد قوی است و به همین دلیل پنج حلقهٔ آخر فیلم را از نو گرفتیم. برای صحبت از رنگ باید کمی از موضوع خارج شویم.

یك فیلمبردار معمولاً تکنیسین خیلی خوبی هم هست. او می‌تواند زنی را خوشگل جلوه بدهد و نور را بدون اینکه حالت مبالغه داشته باشد طبیعی از کار در بیاورد. ولی در اینجا غالباً مسئله‌ای وجود دارد که صرفاً از سلیقهٔ هنری فیلمبردار ناشی می‌شود. آیا این آدم رنگ را می‌شناسد و آیا در انتخاب رنگ سلیقهٔ خوبی دارد؟ فیلمبرداری که مسئول نورپردازی *طناب* بود خیلی ساده به خودش گفته بود: «خوب، اینهم یك غروب است مثل همه غروبهای دیگر.» مسلم است که این آدم تا آنموقع یا اصلاً به غروب آفتاب نگاه نکرده یا مدتی طولانی آنرا مورد دقت قرار نداده است. در نتیجه کاری که ارائه داد مطلقاً غیر قابل قبول و شبیه به یك کارت‌پستال زشت و وحشتناك بود.







طناب. در عکس بالا سر سدریك هاردویك نمی‌داند طنابی که برای بستن کتابهایی که به او عاریه داده‌اند استفاده شده، همان طنابی است که با آن پسرش را کشته‌اند.

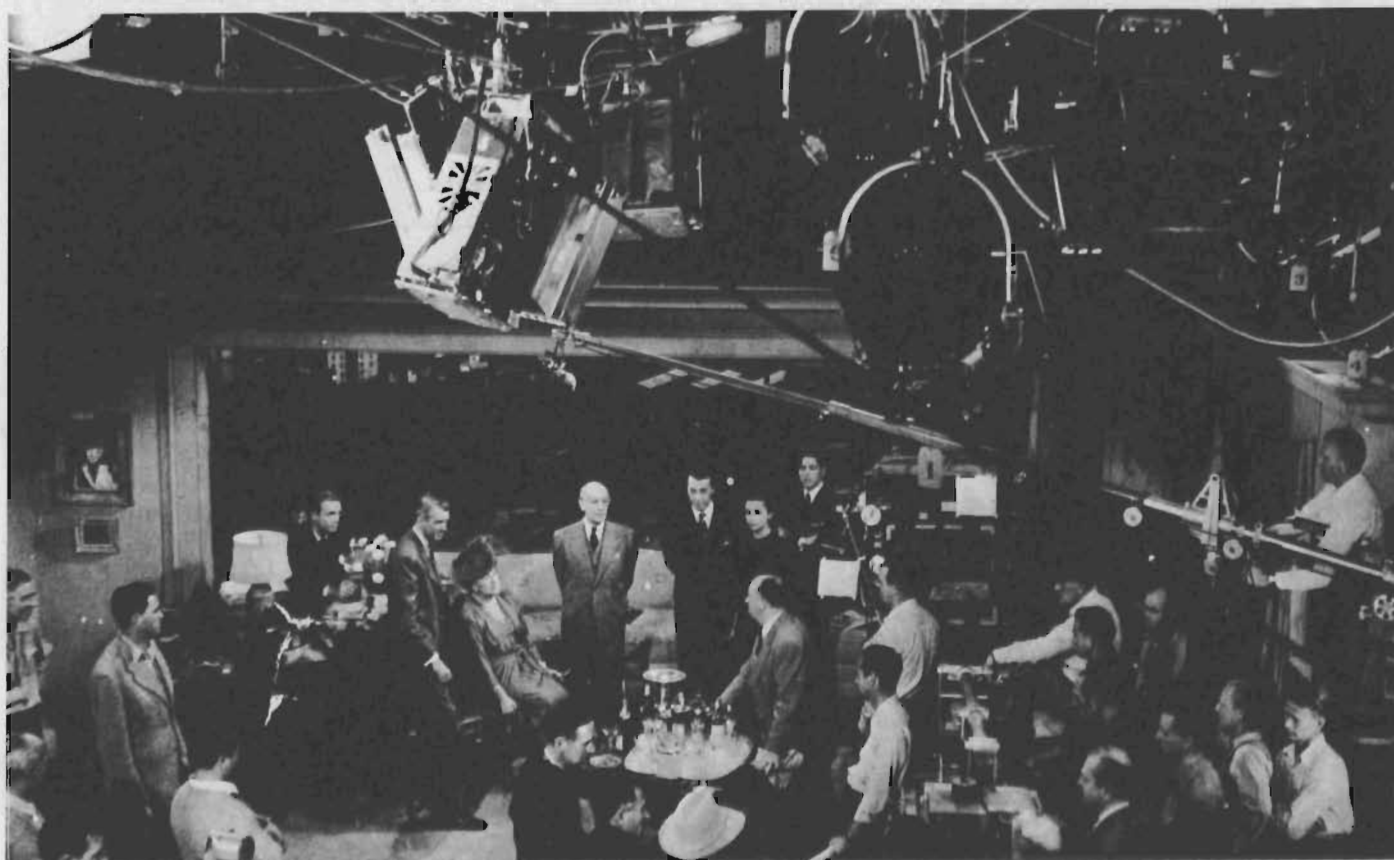


بین صحنه‌های *طناب*

جوزف والتاین که *طناب* را فیلمبرداری می‌کرد قبلاً روی *سایهٔ یك شك* هم کار کرده بود. من وقتی نمونه‌های اول فیلمبرداری شده را دیدم اولین چیزی که به نظرم رسید این بود که در فیلمبرداری رنگی همه چیز به مراتب بیشتر نشان داده می‌شود تا در سیاه و سفید. بعد فهمیدم روش مرسوم اینست که برای فیلمبرداری رنگی وسیاه و سفید نور واحدی را به کار ببرند. همان‌طور که گفتم من در سال ۱۹۲۰ شیوه نورپردازی فیلمهای امریکایی را تحسین می‌کردم چون با استفاده از نور پشت سر، هنرپیشه را از زمینهٔ عقب تصویر جدا می‌کردند و در نتیجه تصویر از حالت دوبعدی در می‌آمد و عمق پیدا می‌کرد.

در رنگ احتیاجی به استفاده از نور پشت سر نیست مگر آن که هنرپیشه تصادفاً لباسی درست همرنگ زمینهٔ دکور پوشیده باشد که این فوق‌العاده بعید است. شاید به نظر خیلی ابتدایی بیاید ولی سنت اینست و شکستن این سنت هم کاریست بسیار مشکل. مسلماً حالا که رنگی کار می‌کنیم منبع‌نور نباید مشخص باشد، معذلك در خیلی از فیلمها آدمها را می‌بینید که در راهروهای نیمه‌تاریك بین صحنه و رخت‌کن یك تئاتر در حرکت هستند و چون نورافکنهای آرك (arc lamps)صحنه را روشن کرده‌اند سایهٔ این افراد روی دیوار مثل قیر سیاه است. مسلماً آدم به فکر می‌افتد که این همه نور از کجا می‌آید.

من واقعاً معتقدم که مسئلهٔ نورپردازی در فیلم رنگی هنوز حل نشده



طناب هنگام فیلمبرداری

است. برای اولین‌بار در *پردهٔ پاره*[3] سعی کردم شیوهٔ نورپردازی رنگی را تغییر بدهم. جك وارن (Warren) که در *ربه‌کا* و *طلسم شده* بامن بود، فیلمبرداری است که در این فیلم همکاری داشته است.

باید در نظر داشته باشیم که اساساً چیزی به اسم رنگ وجود ندارد. در واقع چیزی به اسم صورت موجود نیست، چون صورت تا نور به آن نتابد وجود ندارد. یکی از اولین چیزهایی که من در مدرسهٔ نقاشی یاد گرفتم اینست که خط وجود خارجی ندارد، آنچه هست سایه و روشن است. اولین روز مدرسه ظرفی کشیدیم که خیلی خوب بود ولی چون تمام متشکل از خط بود صحیح نبود و این اشتباه آناً به من یادآوری شد.

برگردیم به سراغ *طناب*. یك قضیهٔ فرعی در اینجا هست و آن اینکه فیلمبردار بعد از چهار، پنج روزکار مریض شد. بنابراین من ماندم و مشاور رنگ نمایندهٔ تکنی‌کالر، و او با کمك سرپرست متصدیان برق کار را تمام کرد.

تروفو: اشکالات حرکت دوربین چه بود؟

هیچکاك: شیوهٔ حرکت دوربین از مدتها پیش باتمام جزئیات پیش‌بینی و مشخص شده بود. دوربین روی چهارچرخه قرار داشت و مسیر آن با شماره‌های کوچك که جنبهٔ راهنما را داشت، در کف صحنه معین شده بود. مسئول حرکت چهارچرخه تنها کاری که باید می‌کرد این بود که دوربین را سریك نکته و لحظهٔ خاص در گفتگو، از محل شماره یك به محل شمارهٔ

3. *Torn Curtain*

دو و از آنجا به شمارهٔ بعدی حرکت بدهد. وقتی که از اتاقی به اتاق دیگر می‌رفتیم دیوار راهرو یا اتاق نشیمن روی چرخ‌های بیصدا عقب می‌رفت، زیر تمام اثاثیه و مبلمان هم چرخ بود که بشود در مقابل حرکت دوربین آنها را عقب کشید. گرفتن این نماها خودش یك صحنهٔ تماشایی بود.

تروفو: مهم آن است که تمام این کارها آنقدر بی صدا انجام می‌شد که شما می‌توانستید صدا را هم مستقیم و در سر صحنه ضبط کنید. برای یك اروپایی، مخصوصاً اگر در رم یا پاریس کار کند این عمل غیر قابل تصوراست.

هیچکاك: در هالیوود هم قبلاً این کار را نکرده بودند. برای فیلمبرداری کف استودیو را با کف‌پوش مخصوصی فرش کردیم. اگر یادتان باشد در صحنهٔ اول دو جوان را می‌بینیم که مردی را خفه می‌کنند و جسدش را در یك صندوق می‌گذارند بعد گفتگویی پیش می‌آید. بعد این دونفر به اتاق ناهارخوری و بعد به آشپزخانه می‌روند و باز گفتگوهای دیگری هست. دیوارها عقب و جلو می‌رود و چراغها بالا وپایین آورده می‌شوند. من از اینکه مبادا ایرادی پیش بیاید چنان وحشت کرده بودم که در جریان برداشت اول حتی نگاه نمی‌کردم. طی هشت دقیقهٔ اول فیلمبرداری مداوم، همه چیز بخوبی و روانی جریان پیدا کرد. بعد که دو قاتل به طرف صندوق رفتند دوربین با آنها چرخید و آنجا، درست در میدان دید دوربین، کنار پنجره یکی از متصدیان برق ایستاده بود. بدینگونه برداشت اول به هدر رفت.

تروفو: در اینجا مسئله‌ای پیش می‌آید که من نسبت به آن کنجکاوم. برای هر حلقه فیلم که تکمیل می‌شد چند نوبت برداشت داشتید؟ به عبارت دیگر چندتا برداشت خراب شد و چندتا را تکمیل کردید؟

هیچکاك: ده روز با دوربین و هنرپیشه‌ها و نورپردازی تمرین داشتیم. بعد هجده روز فیلمبرداری کردیم که ازاین مدت ۹ روزش صرف فیلمبرداری دوباره شد، به خاطر خورشید نارنجی که صحبتش را کردم.

تروفو: هجده روز فیلمبرداری، یعنی کار شش روز کاملاً بی‌فایده بوده. هیچ توانستید در یك روز دو پرده[۴] فیلم بگیرید؟

هیچکاك: نه، گمان نمی‌کنم.

تروفو: به هرجهت من خیال نمی‌کنم روا باشد که *طناب* را صرفاً به عنوان یك آزمایش ابلهانه کنار بگذاریم، مخصوصاً اگر از دید خط مشی شما به آن نگاه کنیم: کارگردان را رؤیای بهم پیوستن تمام عناصر متشکلهٔ فیلم در یك واقعهٔ مداوم واحد، وسوسه می‌کند. *طناب* از این نظر در تکوین و تطور کار شما قدم مثبتی است.

معذلك، با سنجش تمام جنبه‌های مثبت و منفی (شیوهٔ کار تمام کارگردانان بزرگی که این مسئله را در نظر گرفته‌اند، هم این موضوع را تأیید می‌کند) حقیقت انست که روشهای کلاسیك تقطیع فیلم که به زمان گریفیث برمی‌گردد در طی دوران، اصالت خود را حفظ کرده و امروزه هنوز پا برجاست، موافق نیستید؟

هیچکاك: شکی نیست. فیلم باید تقطیع شود. *طناب* به عنوان یك آزمایش شاید قابل بخشایش باشد، ولی وقتی من اصرار کردم که این شیوه را در فیلم در برج جدی هم بکار ببرم دیگر قطعاً اشتباه بود.



طناب: جان دال مانع آن می‌شود که زن مستخدم کشو را باز کند. اما با این‌کار خود موجب سوءظن جیمز استوارت می‌شود.

۴. منظور پرده یا حلقه (Reel) است که تقریباً برابراست با ده دقیقه فیلمبرداری. ـ م.

تروفو: قبل از آنکه بحث راجع به *طناب* را کنار بگذاریم نکتهٔ قابل توجه، تلاش شدید برای برقرار کردن یك حالت واقعی بود. صداهای این فیلم فوق‌العاده واقعی است، مخصوصاً اواخر فیلم جایی که جیمز استوارت پنجره را باز می‌کند که در فضای شب تیر بیندازد و از بیرون تدریجاً سرو ـ صدای خیابان بلند می‌شود.
هیچکاك: وقتی به بلند شدن تدریجی صداهای خیابان اشاره کردید خیلی دقیق و درست گفتید. در واقع برای اینکه یك چنین حالتی ایجاد شود، من دستور دادم میکروفن ضبط صدا را در ارتفاع طبقه ششم یك ساختمان بگذارند و پائین در خیابان عده‌ای را جمع کردم و واداشتم درباره صدای شلیك حرف بزنند. در مورد آژیر پلیس به من گفتند که صدای آژیر را در بایگانی صدای استودیو موجود دارند. گفتم: «چطور می‌خواهید حالت فاصله و بُعد مسافت را برسانید؟ » گفتند: «اول صدا را ملایم می‌کنیم و بعد کم‌کم بالا می‌بریم». ولی این بدرد من نمی‌خورد. گفتم یك آمبولانس آژیردار آوردند. یك میکروفن کنار در ورودی استودیو نصب کردیم. آمبولانس به فاصلهٔ دومیلی رفت و از انجا آژیرکشان پیش آمد. سر وصداهای فیلم را به این ترتیب تهیه کردیم.
تروفو: *طناب* اولین فیلمی است که خودتان تهیه کننده‌اش بوده‌اید. از نظر مالی موفق بود؟
هیچکاك: بله، از این لحاظ خوب بود، نقدهای خوبی هم درباره‌اش نوشتند. خرج تهیهٔ فیلم یك میلیون و نیم دلار شد چونکه خیلی چیزها در آن برای اولین بار انجام می‌شد. جیمز استوارت سیصدهزار دلار دستمزد گرفت. کمپانی مترو چند وقت پیش حقوق فیلم را خرید و دوباره پخشش کرد.
تروفو: بعد از *طناب* به‌عنوان تهیه کننده، دومین فیلمتان، *در برج جدی* را ساختید. در فرانسه عقاید آشفته‌ای در مورد این فیلم وجود داشت و هنوز هم وجود دارد. از نظر کارکرد تجارتی با شکست روبرو شد، می‌گفتند شما از ساختن فیلم بسیار متأسف بوده‌اید. معذلك خیلی از تحسین کنندگان شما این فیلم را بهترین اثرتان قلمداد می‌کنند. گویا سناریو از یك رمان انگلیسی مورد علاقه شما اقتباس شده.
هیچکاك: من علاقه خاصی به آن رمان نداشتم و اگر به خاطر اینگرید برگمن نبود خیال نمی‌کنم دست به ساختن این فیلم می‌زدم. در آن زمان او بزرگترین ستارهٔ سینمای امریکا بود و تهیه کنندگان امریکایی برای به دست آوردنش با هم رقابت داشتند. باید اعتراف کنم که اشتباهاً فکر می‌کردم بدست آوردن اینگرید برگمن کار فوق‌العاده‌ایست و حکم پیروز شدن برتمام تهیه کننده‌های دیگر را دارد. این طرز تفکر غلط، و رفتار من بچگانه بود. چون اگر هم وجود برگمن از نظر توفیق تجارتی فیلم وزنه‌ای حساب می‌شد، استخدام او خرج تهیه را آنقدر بالا می‌برد که ارزشش را نداشت. من اگر تمام قضیه را از نقطه نظر تجارتی به دقت بررسی کرده بودم هرگز دومیلیون و نیم دلار در این فیلم خرج نمی‌کردم. می‌دانید، درآن زمان این خیلی پول بود.

در سال ۱۹۴۹ مرا متخصص فیلم‌های جنایی ـ هیجانی می‌دانستند



در برج جدی

ولی در برج جدی فیلمی از این نوع نبود. *هالیوود ریپورتر* (*The Hollywood Reporter*) در مورد فیلم نوشت: «آدم برای رسیدن به اولین دلهره و هیجان فیلم باید صدو پنج دقیقه صبر کند.»

به هر حال من اینگرید برگمن را مدال افتخاری برسینه خود حساب می‌کردم. این فیلم را باشرکت فیلمسازی خودمان می‌ساختیم و تمام فکر من این بود: «این منم، هیچکاك، فیلمساز سابق انگلیسی که با بزرگترین ستارهٔ روز به لندن برمی‌گردم.» فکر دوربین‌ها و فلاش‌های عکاسی که در فرودگاه لندن متوجه من و اینگرید برگمن می‌شد واقعاً سرمستم کرده بود. این جلوه‌های ظاهری در آن موقع فوق‌العاده مهم به نظر می‌رسید. الان فقط می‌توانم بگویم که کودك و ابله بودم.

اشتباه دومم این بود که از دوستم هیوم کرانین خواستم در تنظیم سناریو با من همکاری کند. او آدمی است بسیار فصیح که خوب می‌داند افکارش را چطور بیان کند، با وجود این به عنوان سناریونویس تجربه کافی نداشت.

اشتباه دیگر دعوت از جیمز برایدی (Bridie) برای کمك در نوشتن سناریو بود. او نمایشنامه‌نویسی است شبه روشنفکر و به نظر من ساختمان‌پرداز حرفه‌ای کاملی نیست. بعداً که فکر کردم متوجه شدم که در نمایشنامه‌هایش همیشه پرده‌های اول و دوم را خیلی خوب از کار درمی‌آورد ولی هیچوقت نمی‌داند نمایشنامه را چطور تمام کند. یکی از جلسات کار و بحثمان را هنوز یادم است. زن و شوهر بعد از یك سلسله دعواهای وحشتناك از هم جدا شده‌اند. از برایدی پرسیدم« چطور این دونفر را باز بهم برسانیم؟ »گفت: «هیچ، از هم عذر می‌خواهند و می‌گویند که اشتباه کرده‌اند و متأسفند.»

تروفو: درست است. حتی از نظر تحسین‌کنندگان فیلم یکربع ساعت آخر نسبتاً ضعیف است. توضیح نهایی و بازشدن گره خیلی تصنعی به نظر می‌رسد...

هیچکاك: منظور من هم همین است. به هر جهت می‌خواهم برایتان درست وضع آشفتهٔ من درآن موقع روشن بشود و ببینید که چقدر اشتباه می‌کردم. برای یك کارگردان در مورد یك مسئله کمترین بحثی نباید باشد. هروقت دیدید که دارید به حیطهٔ شك و ابهام قدم می‌گذارید، چه در مورد انتخاب نویسندهٔ سناریو یا موضوع فیلم یا هر مورد دیگری، باید به سوی پناهگاه بدوید. هروقت خود را درمانده دیدید به زمینه‌های از امتحان گذشته و تثبیت شده روبیاورید.

تروفو: منظورتان از پناه بردن به زمینه‌های از امتحان گذشته و تثبیت شده چیست؟ می‌خواهید بگوئید اگر انسان دستخوش شك می‌شود باید به عناصر و عواملی که قبلاً آزمایش شده پناهنده بشود؟

هیچکاك: آدم باید روشی را پیش بگیرد که از آن اطمینان کامل دارد. منظور درستم این است که هروقت در ذهن خود به شك و آشفتگی رسیدید اولین کاری که باید بکنید اینست که توازن خود را دوباره بدست بیاورید. اگر از کاشفین و راهنمایان بپرسید همین را به شما خواهند گفت. یك راهنما وقتی ببیند که گم شده و راه را عوضی رفته است سعی نمی‌کند در

جنگل میانبُر بزند یا برای پیدا کردن جهت درست به غرایز خود متکی شود، کاری که می‌کند آنست که بدقت از همان راهی که رفته برمی‌گردد تا نقطهٔ شروع را از نو پیدا کند و یا به جایی برسد که از آن جا راه را عوضی رفته بوده است.

تروفو: مگر در مورد *دربرج جدی* همین موضوع مصداق نداشت؟ در این فیلم یك کدبانوی آمرمنزل بود، مسموم کردن تدریجی بود، یك راز ننگین پنهان نگاه داشته شده بود، اعتراف به گناه بود... تمام این عناصر را شما قبلاً در *ربه‌کا* و *بدنام* بکار برده بودید.

هیچکاك: درست است، ولی اگر سناریستی حرفه‌ای مثل بن هکت سناریو را برایم نوشته بود باز هم این عناصر در فیلم باقی می‌ماند.

تروفو: صحیح... قبول دارم که فیلم خیلی پرحرف بود با وجود این گفتگوها بسیار غنایی بود. *دربرج جدی* اگر هم فیلم خوبی نبود فیلم زیبایی بود.

هیچکاك: دوست داشتم فیلم موفقی باشد، هرچند خارج از حیطهٔ ملاحظات تجارتی. تمام این شوقی که صرف فیلم کرده بودیم دریغ که نتیجه‌ای ببار نیاورد. ضمناً شرمنده‌ام که اینگرید برگمن و من به عنوان کارگردان ـ تهیه کننده، یك چنین دستمزدهای گزافی گرفتیم. شاید بهتر بود من اصلاً دستمزدی نمی‌گرفتم ولی درآن موقع منصفانه به نظر نمی‌رسید که برگمن آن همه پول بگیرد و من هیچ نگیرم.

تروفو: فیلم خیلی ضرر کرد؟

هیچکاك: بله، و بانکی که سرمایهٔ تهیه فیلم را داده بود آنرا در اختیار گرفت. ولی حالا قرار است از نو در دنیا پخش شود و احتمالاً در تلویزیون امریکا هم نشانش بدهند.

تروفو: فیلم چنان رمانتیك است که جای تعجب دارد چطور از نظر تجارتی موفق‌تر نبوده، البته درست است که نسبتاً گرفته و ملول است و آدمهایش در مورد چیزی احساس گناه می‌کنند و وقایع کلاً حالت کابوس‌واری دارد. معذلك جنبهٔ فوق‌العاده فیلم آنست که خیلی از عناصری را که شما قبلاً درآثارتان بکار برده بودید کامل می‌کند. مثلاً آن کدبانوی جابر *دربرج جدی* را می‌توان بجای زن فیلم *ربه‌کا* یعنی خانم دانورس با آن رفتار تحکم‌آمیزش دانست هرچند میلی، به مراتب وحشت‌انگیزترست.

هیچکاك: من هم همین نظر را داشتم ولی منتقدان انگلیسی گفتند وحشتناك است که آدم از ستارهٔ جذابی مثل مارگارت لیتون (Leighton) شخصیتی آن چنان ناخوشایند بسازد. در یك کنفرانس مطبوعاتی خبرنگاری انگلیسی به من گفت: «نمی‌دانم چرا باید جوزف کاتن را از آمریکا بیاورید در حالی که ما هنرپیشه انگلیسی خوبی مثل کایرون مور (Kieron Moore) داریم.»

تروفو: اوه، نه. انتخاب هنرپیشه‌ها کامل و بازی‌ها درجه یك بود.

هیچکاك: زیاد مطمئن نیستم. یادتان باشد که در *در برج جدی* باز داستان خانم و مهتر مطرح بود. هنریتا (Henrietta) عاشق مهتر می‌شود و موقعی که جوزف کاتن را به عنوان یك محکوم به استرالیا می‌فرستند زن او را همراهی می‌کند. عنصر اصلی آنست که این زن خود را بخاطر عشق



در برج جدی: جوزف کاتن در صحنه‌ای که از فیلم حذف شده است.

به نزول و تباهی می‌کشاند. جوزف کاتن تیپ مناسبی نبود. برت لنکستر بهتر می‌بود.

تروفو: شما با تضاد سرو کار داشتید، همان مسئله‌ای که در *قضیهٔ پارادین* وجود داشت. به هر جهت این فیلم اگر هم از نظر تجارتی شکست خورد نباید با *مهمانخانهٔ جامائیکا* در یك ردیف قلمداد شود. هرکس *در برج جدی* را دیده باشد به خوبی حس می‌کند که شما به آن اعتقاد داشته‌اید و داستانش را پسندیده‌اید، همانطوریکه به *سرگیجه* اعتقاد داشتید.

هیچکاك: درست است که داستان را دوست داشتم ولی نه به اندازه *سرگیجه*. همان طور که گفتم *در برج جدی* به خاطر اینگرید برگمن ساخته شد ومن فکر می‌کردم که سرگذشتی برای یك زن است. اما اگر درست فکر می‌کردم هرگز دست به ساختن یك فیلم تاریخی نمی‌زدم. دیده‌اید که بعد از آن هم دیگر فیلم تاریخی نساختم. غیر از این، فیلم طنز کافی نداشت. اگر امروز قرار شود در استرالیا فیلمی بسازم پلیسی را وامیدارم بپرد توی کیسهٔ جلوی شکم یك کانگارو و داد بزند: «آن اتومبیل را تعقیب کن!»

تروفو: جنبهٔ جالب دیگر *در برج جدی* تکنیك آنست. در اینجا هم مثل *طناب* چند نما هست که از شش تا هشت دقیقه طول می‌کشد. شاید هم از نماهای *طناب* پیچیده‌تر باشد چون در این نماها دوربین از طبقه هم‌کف به طبقه اول حرکت می‌کند.

هیچکاك: از این نظر اشکالی پیش نیامد ولی حرکت روان دوربین احتمالاً اشتباه بود چون روانی دوربین این نکته را تاکید می‌کرد که فیلم جنایی و دلهره‌آور نیست. یك شب اینگرید برگمن به خاطر این نماهای طولانی از دست من عصبانی شد. من چون هیچوقت عصبانی نمی‌شوم و از جَرو ـ بحث نفرت دارم موقعی که او متوجه نبود از اتاق خارج شدم. بعد شنیدم که او متوجه رفتن من نشده و تا بیست دقیقه بعد همچنان مشغول شکایت بوده.

تروفو: یادم هست که بعداً در پاریس با او صحبت کردم و در مورد اینکه چطور در این نماهای طولانی، قطعات بزرگ دکور ناپدید می‌شده‌اند، خاطرات ترسناکی تعریف می‌کرد.

هیچکاك: درست است. او از این روش کار خوشش نمی‌آمد و من چون جَرو بحث را نمی‌توانم تحمل کنم می‌گفتم: «اینگرید، این فقط یك فیلم است.» می‌دانید، دلش می‌خواست فقط در فیلمهای شاهکار ظاهر شود. آدم از کجا می‌داند فیلم شاهکار از آب در می‌آید یا نه. وقتی از فیلمی که تازگی تمام کرده بود خوشش می‌آمد فکر می‌کرد: «بعد از این در چه فیلمی باید بازی کنم؟» بعد از *ژاندارك*[5] دیگر هیچ فیلمی در نظرش آن ارزش و اهمیت را نداشت. این خیلی احمقانه است.

میل به انجام کاری بزرگ، و اگر این کار موفق بود دست به کاری بزرگتر زدن مثل پسربچه‌ایست که در بادکنکی می‌دمد و ناگهان بوم بادکنك توی صورتش منفجر می‌شود. من هرگز اینطور استدلال نمی‌کنم. بخودم می‌گویم *روح* فیلم کوچك خوبی خواهد بود، نمی‌گویم میخواهم فیلمی بسازم که پانزده میلیون دلار برگرداند. چنین فکری هرگز به ذهن



در برج جدی

5. *Joan of Arc*

من خطور نکرده است. آن روزها به برگمن می‌گفتم برو نقش یك منشی را بازی کن. ممکن است فیلم بزرگی دربارهٔ یك منشی کوچك از کار دربیاید ولی نه. او باید نقش بزرگترین زن تاریخ را بازی می‌کرد، ژاندارك را.

حتی امروز هنوز سراین چیزها با هم بحث می‌کنیم. او علیرغم خوشگلی‌اش می‌خواهد در نقش مادرها ظاهر شود چونکه سنش از چهل و پنج گذشته است. نمی‌دانم هشتاد ودوسالش که شد چه نقشی را بازی می‌کند.

تروفو: لابد نقش مادربزرگ را.



هیچکاك در فیلم در برج جدی

تروفو: در حالی که در *برج جدی* برای شما یك فیلم کاملاً منطقی محسوب می‌شود، فیلمی که بعد از آن در لندن ساختید، *فیلم وحشت صحنه*[6]، تقریباً هیچ چیز به اعتبار شما اضافه نمی‌کند. صرفاً یك فیلم جنایی انگلیسی کوچك به سنّت آگاتاکریستی است. به علاوه شما مگر نمی‌گویید از داستانهای جنایی ـ معمایی خوشتان نمی‌آید؟

هیچکاك: درست است، ولی آنچه مرا در مورد این فیلم جلب کرد آن بود که داستانش گرد تئاتر دور می‌زد. آنچه مخصوصاً برای من جالب بود این بود که دختری که آرزوی هنرپیشه شدن را در دل دارد تحت شرایطی مجبور می‌شود در زندگی واقعی نقش کس دیگری را بازی کند تا جنایتکاری را وادارد که دست خود را روکند. می‌پرسید چرا این داستان بخصوص را انتخاب کردم؟ چونکه کتابش تازه درآمده بود و چند تا از منتقدین نوشتند که از این کتاب می‌شود یك فیلم هیچکاکی خوب ساخت و من هم ابلهانه باور کردم.

من در این فیلم کاری کردم که هرگز نمی‌باید می‌کردم: یك صحنه نقل خاطرهٔ گذشته آوردم که دروغ بود.

تروفو: درست است. منتقدان فرانسوی به خصوص به این نکته خیلی ایراد گرفتند.

هیچکاك: عجیب است. اگر در فیلم کسی را نشان بدهیم که دروغ می‌گوید تماشاگر ایرادی نمی‌گیرد. هم چنین وقتی کسی از گذشته صحبت می‌کند و این گذشته، طوریکه الان دارد اتفاق می‌افتد، به صورت نقل خاطره نمایش داده شود، قابل قبول است. پس چرا نمی‌شود در صحنهٔ نقل خاطرهٔ گذشته دروغ گفت؟

تروفو: در این فیلم موضوع به این سادگی نیست. ریچارد تاد که دارد از دست پلیس فرار می‌کند سوار اتومبیل جین وایمن (Wyman) می‌شود که با منتهای سرعت به حرکت درمی‌آید. زن به او می‌گوید حالا که پلیس رد ما را گم کرده می‌شود بگوئید قضیه چیست؟ بعد ریچاردتاد شروع می‌کند به توضیح و این توضیح به صورت نقل خاطره نشان داده می‌شود. آنچه روی پرده به عنوان حرفهای تاد دیده می‌شود این است که مارلن دیتریش (Dietrich) با لباس خون‌آلود و با حالتی شبیه به هیستری وارد خانه تاد می‌شود و از او کمك می‌خواهد. چون تاد دارد چیزی را که دیتریش به او گفته بازگو می‌کند بیان باز غیرمستقیم‌تر می‌شود.

6. *Stage Fright*







وحشت صحنه

به هر جهت آنچه تاد از قول دیتریش به وایمن می‌گوید اینست که دیتریش شوهر خود را به قتل رسانیده و از تاد می‌خواهد که در از بین‌بردن چند برگهٔ رسواکننده کمکش کند. بعد تاد اضافه می‌کند پلیس به این علت به او سوءظن برده که او را هنگام از بین‌بردن این برگه‌ها در محل ارتکاب قتل دیده‌اند. بعد در پایان فیلم می‌فهمیم که تاد به جین وایمن و به دیتریش و به پلیس دروغ گفته و قاتل واقعی خود اوست. بنابراین صحنهٔ نقل گذشته به سه قسمت تقسیم می‌شود، مثل اینکه این مرد سه‌بار دروغ گفته باشد.

هیچکاك: قبول دارم که این قضیه تمامش خیلی غیرمستقیم بود.

تروفو: به هر جهت سه‌پردهٔ اول فیلم بهترین قسمت آنست.

هیچکاك: شاید، ولی من در گرفتن فصل گاردن‌پارتی‌ای که برای کمك به تئاتر برپا می‌شد خیلی تفریح کردم.

تروفو: درست است، قسمت خنده‌داری بود ولی من از آلستر سیم (Sim) در نقش پدر جالب توجه جین وایمن زیاد خوشم نیامد. هم به عنوان هنرپیشه برای من ایراد داشت و هم در آن نقش بخصوص.

هیچکاك: در اینجا هم باز اشکال از ساختن فیلم در انگلیس ناشی می‌شد. همه به آدم می‌گویند «او یکی از بهترین هنرپیشه‌های ماست، باید او را در فیلم بگذاری». موضوع همان احساس قدیمی ملی و محلی است، آن دید محدود و تنگ نظرانه. غیر از این جین وایمن هم مرا خیلی به دردسر انداخت.

تروفو: فکر کردم شما او را به خاطر شباهتی که با دخترتان پاتریشیا هیچکاك داشت انتخاب کرده‌اید. در واقع حس کردم فیلم به تمامی یك فیلم پدرانه و خانوادگی بود.

هیچکاك: نه، درست نیست. جین برای من دردسر زیادی درست کرد. او در نقش مستخدمهٔ یك خانم باید ساده و غیر جذاب جلوه می‌کرد، یعنی باید خود را یك مستخدمهٔ بیرنگ و حال جا می‌زد. ولی هر بار که قسمتهای فیلمبرداری شده را می‌دید و متوجه می‌شد که در کنار مارلن دیتریش چطور به نظر می‌رسد به گریه می‌افتاد. نمی‌توانست قبول کند که صورتش در این حالت و به این شکل به نقش می‌خورد. چون دیتریش آنقدر خوشگل و جذاب بود، او هم روز بروز بیشتر در صورت خودش دست می‌برد که خوشگلتر شود و بنابراین نتوانست حالت شخصیتی را که داشت حفظ کند.

تروفو: با بکار بردن معیاری که چندی پیش ذکر کردید، به نظر من داستان از این نظر آدم را جلب نمی‌کند که شخصیتها را هیچ خطر واقعی مورد تهدید قرار نمی‌دهد.

هیچکاك: من قبل از شروع فیلمبرداری متوجه این موضوع شدم ولی دیگر در آن موقع برای چاره‌جویی خیلی دیر بود. چرا هیچکدام از آدمها دستخوش خطر نیستند؟ چون در این قصه آدمهای منفی خودشان می‌ترسند. ضعف بزرگ فیلم آن است که یك قانون غیر مدون را زیر پا می‌گذارد: هرچه شخصیت منفی موفق‌تر باشد فیلم موفق‌ترست . این یك قاعدهٔ اساسی است و در این فیلم شخصیت منفی ناموفق و سست بود.

تروفو: هرچه شخصیت منفی بهتر باشد فیلم بهترست... فرمول

فوق‌العاده‌ایست. پس *بدنام*، *سایهٔ یک شک* و *بیگانگان در ترن*[7] به این دلیل آنقدر متمایز هستند که کلود رینز، جوزف کاتن و رابرت واکر بهترین شخصیتهای منفی آثار شما هستند.

7. *Strangers on a Train*



بیگانگان در ترن

۱۰



تروفو: در اینجا به سال ۱۹۵۰ می‌رسیم، وضع شما در این موقع ابداً تعریفی ندارد. درست مثل سال ۱۹۳۳ که بعد از فیلم *والسهای وین* با فیلم *مردی که زیاد می‌دانست* از نو برای خودتان کسب اعتبار کردید، اینجا هم بعد از شکست پی در پی در *برج جدی* و *وحشت صحنه* با فیلم *بیگانگان در ترن* دوباره به طرزی درخشان روی صحنه آمدید.

هیچکاک: می‌شود گفت که در اینجا باز قاعدهٔ قدیمی «فرار به سوی پناهگاه» را بکار بردم. برای اطلاع شما باید بگویم *بیگانگان در ترن* یك کار سفارشی نبود، کتابش را خودم انتخاب کردم. فکر می‌کردم برای کار من مادهٔ مناسبی است.

تروفو: من این کتاب را خوانده‌ام و کتاب خوبی است، ولی شما در برگرداندنش به فیلم باید با مشکلات زیادی روبرو شده باشید.

هیچکاک: درست است، و در اینجا مسئلهٔ دیگری پیش می‌آید. هربار که من با نویسنده‌ای که مثل خودم تخصصش در زمینهٔ جنایی ـ پلیسی و دلهره‌ای است همکاری می‌کنم اوضاع زیاد خوب جلو نمی‌رود.

تروفو: منظورتان ریموند چندلر(Chandler) است؟

هیچکاک: بله، همکاری ما چندان موفقیت‌آمیز نبود، با هم می‌نشستیم و من می‌گفتم «چطور است اینکار را بکنیم؟» و او می‌گفت «اگر خودت می‌توانی این مسئله را حل کنی به من دیگر چه احتیاجی داری؟» کاری که او انجام داد فایده‌ای نداشت و من عاقبت از خانم چنزی اورموند (Czenzi Ormonde) که یکی از دستیاران بن هکت بود استفاده کردم. وقتی که پرداخت تمام شد و کمپانی وارنر به فکر پیدا کردن نویسنده‌ای افتاد که گفتگوها را بنویسد تعداد معدودی از نویسنده‌ها حاضر شدند سناریو را نگاه کنند. به نظر هیچکدامشان چیز به دردخوری نمی‌آمد.

تروفو: به هیچ وجه تعجب نمی‌کنم. اغلب فکر کرده‌ام که اگر داستان را من می‌خواندم احتمالاً نظرم را جلب نمی‌کرد. در این مورد است که آدم واقعاً باید بتواند فیلم نهایی را در نظر مجسم کند. در واقع فکر می‌کنم اگر همین قصه را دیگری می‌ساخت مطلقاً چیز خوبی از کار در نمی‌آمد، مخصوصاً که خیلی از مقلدین و رقبای هیچکاك، تلاشنان در زمینهٔ

فیلم‌های جنایی ـ دلهره‌ای نتایج فلاکت‌باری حاصل کرده است.
هیچکاک: من این شانس را داشته‌ام که در این زمینه تقریباً حق انحصار را به‌خودم اختصاص بدهم. هیچکس دیگر ظاهراً چندان توجهی به قواعد این فرم بخصوص نشان نمی‌دهد.
تروفو: کدام قواعد؟
هیچکاک: منظورم قواعد دلهره است. به همین دلیل هم من در این زمینه تقریباً تنها بوده‌ام. سلزنیك ادعا می‌کرد که من تنها کارگردانی هستم که کاملاً مورد اعتماد او هستم. با وجود این وقتی برایش کار می‌کردم به قول خودش از شیوهٔ مونتاژ «لعنتی تکه پاره و پراکندهٔ» من شکایت داشت. من معمولاً تکه‌های فیلم را طوری می‌گرفتم که هیچکس دیگر غیر از خودم نمی‌توانست آنها را درست سر هم کند، تنها راه تدوین این قطعات آن بود که طرحی که من هنگام فیلمبرداری در سر داشتم دقیقاً رعایت بشود. سلزنیك پروردهٔ مکتب فیلمسازی خاصی است که در آن کارگردانها دوست دارند فیلمهای زیادی در اختیار داشته باشند که در اتاق مونتاژ با آنها بازی کنند. با این شیوه‌ای که من کار می‌کنم این خاطرجمعی هست که هیچکس دیگری در استودیو نمی‌تواند فیلم آدم را در اختیار بگیرد و خرابش کند. به همین دلیل هم در جر وبحث بر سر *سوءظن* من پیروز شدم.
تروفو: این کنترل در فیلم‌های شما قابل حس است. واضح است که هر نما به شیوه‌ای خاص، در زاویه‌ای خاص و برای نمایش به مدتی خاص، فیلمبرداری شده است. احتمالاً تنها استثناها صحنه‌های دادگاه یا صحنه‌های پرجمعیت هستند.
هیچکاک: این دیگر اجتناب‌ناپذیرست و کاری نمی‌شود کرد. در مورد صحنهٔ مسابقه تنیس در *بیگانگان در ترن* همین اتفاق افتاد. از اینجا معلوم می‌شود اگر آدم در صحنه‌ای زیادی فیلم بگیرد چه خطراتی پیش می‌آید. فیلم‌های گرفته زیادست و آدم خودش نمی‌تواند آنها را تفکیك و سر هم کند و در نتیجه به دست یك متصدی مونتاژ می‌دهد که سوایش کند و آدم نمی‌داند که این شخص چه قسمتهایی را کنار و بلااستفاده گذاشته، خطرش در اینست.
تروفو: یکی از بهترین خصوصیات *بیگانگان در ترن* مشکل باز نمایی وقایع است. دوربین پاهایی را که در جهتی می‌روند دنبال می‌کند بعد به سراغ پاهای دیگری می‌رود که به سوی جهتی دیگر در حرکت هستند. هم‌چنین خطوط متقاطع راه‌آهن هم هست. بهم پیوستن و از هم گسستن این خطوط حالت سمبولیکی دارد. فلش‌های راهنما در فیلم *اعتراف می‌کنم* هم یك چنین کیفیتی را دارد. شما اغلب فیلمتان را با یك نکته و نشان سمبولیك شروع می‌کنید.
هیچکاک: فلشهای راهنمای جهت در شهر کبك (Quebec)واقعاً وجود دارد و برای نشان دادن خیابانهای یکطرفه از آنها استفاده می‌شود. نماهای خط آهن در *بیگانگان در ترن* تعمیم منطقی سایهٔ پاها بود. از نظر تصویری جز این کار دیگری نمی‌توانستم بکنم.
تروفو: چرا؟



بیگانگان در ترن



بیگانگان در ترن

هیچکاك: دوربین تقریباً باریلها در اصطکاك بود، چون نمیشد آنرا بالاتر برد. نمی‌خواستم تا موقعی که پای فارلی گرینجر (Granger) و رابرت واکر در کوپهٔ قطار بهم نخورده دوربین را از فاصلهٔ نزدیك به زمین بالاتر ببرم.

تروفو: منظور من هم همین است. برخورد تصادفی پای این دو نفر نقطهٔ آغاز سراسر رابطهٔ آنهاست. این فکر با خودداری تعمدی از نشان دادن صورت آنها تا قبل از آن لحظه حفظ شده است. از همین نظر خطوط جدا- شوندهٔ راه‌آهن القاکنندهٔ فکر و مسیر جدا و دو طرز زندگی متفاوت است.

هیچکاك: طبعاً این موضوع هم هست. خطوط راه‌آهن طرح جذابی نیست؟ آدم از تماشایش سیر نمی‌شود.

تروفو: من متوجه شده‌ام که شما در چند تا از فیلم‌هایتان یك وضعیت غافلگیر کننده را با یك پیچ اضافی تقویت می‌کنید. به عبارت دیگر- در اینجا فقط به روح فکر نمی‌کنم- با حیله، یك لحظهٔ منحرف‌کنندهٔ دلهره‌آور بوجود می‌آورید تا لحظهٔ غافلگیر کننده‌ای که بلافاصله بعد از آن می‌آید، تکان دهنده‌تر باشد.

هیچکاك: اشارهٔ شما به چه صحنه‌ایست؟

تروفو: در *بیگانگان در ترن* فارلی گرینجر قبول می‌کند که پدر رابرت واکر را به قتل برساند گرچه در اصل خیال دارد پیرمرد را از پسرش برحذر دارد. بنابراین گرینجر شب پنهانی وارد منزل می‌شود. اتاق پدر در طبقهٔ بالاست. در اینجا اگر او خیلی ساده و بی‌صدا از پله‌ها بالا برود تماشاگر سعی می‌کند اتفاق بعدی را حدس بزند و ممکن است ضمن این حدس فکرشان برسد به اینکه فارلی گرینجر به جای پدر رابرت واکر با خود او برخورد پیدا خواهد کرد. شما برای جلوگیری از وقوع یك چنین پیش‌بینی، یك دلهرهٔ منحرف کننده بوجود می‌آورید یعنی سگ غول پیکری را در وسط پلکان قرار می‌دهید. در اینجا سؤال این خواهد بودکه سگ می‌گذارد فارلی گرینجر رد شود یا به او حمله خواهد کرد؟

هیچکاك: بله، در اینجا ما اول در قالب سگ خطرناك یك لحظهٔ دلهره‌آور داریم و بعد در اتاق یك لحظهٔ غافلگیر کننده، آنجایی که پدر رابرت واکر خود او از آب درمی‌آید. یادم هست زحمت زیادی کشیدیم تا سگ را واداشتیم دست فارلی گرینجر را لیس بزند.

تروفو: در این نما خیال می‌کنم حیله‌ای به کار برده شده بود. سرعت کند نشده بود؟

هیچکاك: چرا، تصور می‌کنم.

تروفو: یکی از قابل توجه‌ترین جنبه‌های فیلم بازی جسورانه با زمان است، طوری که زمان منقبض و منبسط می‌شود. اول شتاب دیوانه‌وار فارلی گرینجر است برای بردن مسابقهٔ تنیس و بعد وحشت رابرت واکر، موقعی که فندك گرینجر از دستش در چالهٔ فاضلاب می‌افتد. در هر دو صحنه، زمان به شدت فشرده شده، مثل یك لیمو. بعد وقتی که واکر به آن جزیره می‌رسد شما این حالت انقباض را رها می‌کنید چون او در روز روشن نمی‌تواند نقشهٔ متهم جلوه دادن فارلی گرینجر را عملی کند. بنابراین وقتی که او از یك نفر می‌پرسد «اینجا چه وقت هوا تاریك می‌شود؟» زمان

منبسط می‌گردد و از لحظه‌ای که او منتظر فرا رسیدن شب باقی می‌ماند زمان واقعی جایگزین زمان فشرده شده می‌شود. این بازی دراماتیك با زمان واقعاً خیره کننده است.

از طرف دیگر به صحنه آخر جایی که چرخ فلك سرعت می‌گیرد ایراد دارم گرچه دلیل وجودی این صحنه را می‌توانم بفهمم، شما در این صحنه به یك فوران و جوشش احتیاج داشته‌اید، درست است؟

هیچکاك: همینطورست. بعد از این همه نقشهای جالب‌توجه به نظر من صحیح نبود اگر در این صحنه به قول آهنگسازان یك کودا (Coda)[1] نگذاریم. ولی امروز هنوز وقتی یاد این صحنه می‌افتم عرق سرد برتنم می‌نشیند. می‌دانید آن مرد ریزه‌اندام واقعاً به حالت خزیده خودرا به زیر صفحهٔ گردندهٔ چرخ‌فلك رسانید. اگر سرش را یك بند انگشت بالاتر می‌آورد کشته می‌شد. من هرگز دیگر دست به چنین کاری نمی‌زنم.

تروفو: وقتی که چرخ‌فلك از جا در می‌رود...

هیچکاك: این یك مدل کوچك بود که فیلم گرفته بودیم و روی یك پردهٔ بزرگ تابانده بودیم. اشکال بزرگ در این صحنه آن بود که در هر نما پردهٔ سینما را به یك زاویهٔ خاص باید کج می‌کردیم. هربار که این زاویه عوض می‌شد باید آپارات نمایش را جابجا می‌کردیم. چون خیلی از نماهای چرخ فلك از زاویهٔ پائین و نزدیك سطح زمین گرفته شده بود. به هر جهت برای از جا در رفتن چرخ فلك، از فیلم یك مدل کوچك استفاده کردیم که روی پردهٔ بزرگی نمایش داده می‌شد، آن وقت در جلوی این پرده افراد زنده را قرار دادیم.

تروفو: بین وضعیت قهرمانان *بیگانگان در ترن* با قهرمانان *مکانی در آفتاب*[2] شباهتی خاص هست. من بی‌اختیار به این فکر افتادم که پاتریشیا هایسمیت در نوشتن کتاب *بیگانگان در ترن* تحت تأثیر کتاب *یك تراژدی امریکایی*[3] اثر تئودور درایزر (Dreiser)قرار نگرفته بوده؟

هیچکاك: هیچ بعید نیست. از لحاظ من ایراد *بیگانگان در ترن* نارسایی دو هنرپیشهٔ اصلی و ضعف سناریوی نهایی بود. اگر گفتگوها بهتر نوشته شده بود شخصیت‌پردازی‌ها قوی‌تر و مؤثرتر بود. می‌دانید مسئله اساسی این نوع فیلمها آنست که گاه شخصیتهای عمدهٔ ماجرا تبدیل به علائمی بی‌جان می‌شوند.

تروفو: علائم جبری؟ شما الساعه مطلبی را عنوان کردید که به نظر من معمای اصلی تمام کارگردانهاست، در یك وضعیت قوی سینمایی شخصیتهای غیر جذاب شرکت دارند، و اگر شخصیتها با روح و زنده‌اند، وضعیتی که در آن شرکت دارند راکد و بی‌جان است. به نظر من تمام فیلم‌های شما گرد وضعیتهای قوی دور می‌زند و بخصوص *بیگانگان در ترن* مثل یك نمودار طرح‌ریزی شده است. حد سبك‌پردازی آن، چنان در ذهن و چشم هیجان‌انگیزست که حتی تماشاگر عادی هم مجذوب آن می‌شود.

هیچکاك: من از فرم کلی فیلم و از هنرپیشه‌های فرعی کاملاً راضی‌بودم، بخصوص زنی را که کشته شد می‌پسندیدم، می‌دانید زن هرزه‌ای بود که در مغازهٔ صفحه‌فروشی کار می‌کرد. مادر برونو هم خوب بود، در دیوانگی



بیگانگان در ترن. برونو و مادرش

۱. قطعهٔ اختتامیهٔ یك کمپوزیسیون یا یك مومان موسیقی است. ـ م.

2. *A Place in the Sun*

3. *An American Tragedy*

دست‌کمی از پسرش نداشت.

تروفو: تنها ایراد فیلم به‌نظر من زن اول ماجرا، روت رومن (Ruth Roman) است.

هیچکاك: او ستارهٔ اول کمپانی برادران وارنر بود و من ناچار به انتخاب او بودم چونکه از آن کمپانی، هنرپیشه‌های دیگری را نگرفته بودم. باید بگویم از انتخاب فارلی گرینجر هم دل خوشی نداشتم. او هنرپیشه خوبیست ولی من دلم می‌خواست این نقش را ویلیام هولدن بازی می‌کرد که با شخصیت‌ترست. در این نوع داستان هرقدر قهرمان باشخصیت‌تر و نافذتر باشد وضعیت گیراتر است.

تروفو: معذلك چون فارلی گرینجر در *طناب* جذاب است و در *بیگانگان در ترن* نیست، تصور می‌کنم این موضوع تعمدی بوده و شما خواسته‌اید او را یك جوان خوشگذران فرصت‌طلب نشان بدهید. در مقابل، رابرت واکر بازی غنایی و پراحساسی را ارائه می‌دهد و بی‌شك به مراتب جذاب‌ترست. کاملاً حس می‌شود که شما شخصیت منفی فیلم را ترجیح داده‌اید.

هیچکاك: مسلم است، شکی ندارد.

تروفو: در خیلی از فیلم‌هایتان ـ و *بیگانگان در ترن* یکی از این مواردست ـ غیر از تقارن و تصادف و عوامل غیرقابل باور، عناصری دخالت دارد که دلبخواه و ناموجه آمده‌اند. معذلك از نظر منطق سینمایی که کاملاً شخصی است شما این عناصر را چنان می‌قبولانید که وقتی بر پردهٔ سینما ظاهر شدند حکم نقاط قوت فیلم را پیدا می‌کنند.

هیچکاك: منطق سینمایی یعنی پیروی از قواعد دلهره‌آور، در اینجا باز با یکی از آن داستانهایی سر و کار داشتیم که آن شکوهٔ همیشگی را پیش می‌کشید: «چرا این آدم نزد پلیس نمی‌رود؟» یادتان باشد که به وضوح تثبیت شده بود که چرا این شخص نمی‌تواند به پلیس رجوع کند.

تروفو: در این مورد جای بحثی نیست. این فیلم، مثل *سایهٔ یك شك* به‌طور سیستماتیك گرد عدد «دو» ساخته شده. در اینجا هم هر دو شخصیت می‌توانستند صاحب یك نام باشند. این اسم خواه گای (Guy) باشد و یا برونو، آشکاراً یك شخصیت واحد است که به دو قسمت شده است.

هیچکاك: درست است. گرچه برونو همسر گای را کشته، برای گای در حکم اینست که خودش مرتکب این جنایت شده باشد. برونو هم که بدیهی است یك بیمار روحی می‌باشد.

تروفو: خیال می‌کنم از فیلم بعدی خودتان *اعتراف می‌کنم* زیاد راضی نباشید. سناریو به گروه فیلمهایی نظیر *بیگانگان در ترن* تعلق دارد. در واقع تقریباً تمام فیلمهای شما گرد یك قتل قابل تبدیل و تعویض دور می‌زند: شخصیتی که مرتکب قتل شده و شخصیتی که می‌توانسته به همان اندازهٔ قاتل واقعی گناهکار باشد. می‌دانم که وقتی در سال ۱۹۵۳ منتقدان فرانسوی این نکته را به شما خاطرنشان کردند کمی دچار تعجب شدید، معذلك این حقیقتی است که تمام فیلمهای شما قصهٔ واحدی را بازگو می‌کنند. *اعتراف می‌کنم* شکل دگرگون شده‌ای از همان مایهٔ همیشگی است و من می‌خواهم بدانم که در اصل، نمایشنامهٔ متوسطی به



بیگانگان در ترن. صحنهٔ قتل در شیشهٔ عینك قربانی منعکس شده است.

اسم *وجدان مادونفر*[4] که در سال ۱۹۰۲ توسط پل آنتلم (Anthelme) نوشته شده بود و فیلم بر اساس آن قرار دارد چطور به دست شما افتاد.
هیچکاك: لوئی ورنوی (Verneuil) آنرا به من فروخت.
تروفو: تصور می‌کنم قبل از اینکه شما اثر را بخرید داستان را برایتان تعریف کرده بود.
هیچکاك: همینطورست.
تروفو: لوئی ورنوی می‌توانست یکی از نمایشنامه‌های خودش را عرضه کند و یا قصهٔ نمایشنامه‌های متعدد دیگری را که می‌شناخته به شما بگوید. می‌خواهم بگویم چطور قصه‌ای که او بین این همه انتخاب کرده همان است که به بقیهٔ کارهای شما شباهت نزدیك دارد.
هیچکاك: او به من گفت: «قصه‌ای در نظر دارم که ممکن است به درد تو بخورد.» خیلی از داستانهایی را که به من عرضه می‌کنند معمولاً به کارم نمی‌آید. دلالی می‌گوید داستانی دارد که برای شما ایده‌آل است. بعد معلوم می‌شود یك داستان گانگستری است، چیزیست دربارهٔ جنایتکاران حرفه‌ای یا داستانی جنایی ـ معمایی، از آن جور چیزهایی که من هرگز به طرفشان نمی‌روم. به هر جهت ورنوی با این نمایشنامه به سراغ من آمد و گمانم کار عرضه را خیلی خوب هم انجام داد، چون من نمایشنامه را خریدم. وقتی من داستانی را می‌خرم معنی‌اش این نیست که قصد دارم مایهٔ آنرا عیناً بکار ببرم. داستانی را برای من می‌گویند و اگر موضوع مناسب بود و وضعیت با آنچه که من درنظر دارم جور درمی‌آمد روی مایهٔ فیلم می‌شود بعداً کار کرد.
تروفو: این طرز تلقی کمی عجیب است ولی چون نتیجه درست از آب درمی‌آید باید گفت که منطقی است. در آشتی دادن عوامل جنایی و مذهبی در سناریوی *اعتراف می‌کنم* احتمالاً با اشکالات و مسائل حساسی روبرو شده‌اید.
هیچکاك: درست است، کار مشکلی بود و نتیجهٔ نهایی کمی ثقیل از کار درآمد. پرداخت به طور کلی فاقد طنز و ظرافت بود. منظورم این نیست که فیلم باید خنده‌دار می‌بود ولی طرز تلقی من باید بیشتر با تمسخر توأم بود، این مثل روح باید فیلمی می‌شد جدی که با تمسخر پرداخته شده.
تروفو: این تعریف جالبی است چون معمولاً منتقدان غلط تعبیرش می‌کنند. وقتی که محتوای یك فیلم مضحك است با شما همراهی می‌کنند ولی وقتی موضوعی جدی را با شوخ طبعی تلقی می‌کنید گاهی متوجه هدف شما نمی‌شوند. *پرندگان* یك چنین موردیست: مادهٔ کارجدی، ولی طرز تلقی و پرداخت شما تمسخرآمیزست.
هیچکاك: راستش خیلی از اوقات که روی سناریو کار می‌کنیم می‌گوئیم «اگر فلان کس را این طوری به کشتن بدهیم خیلی با نمك می‌شود.»
تروفو: به همین جهت هم عوامل مؤثر در فیلمهای شما زننده و جدی و خطیر نیستند. البته لذت بردن از ساختن فیلمهای وحشتناك نمودار یك جور سادیسم فرزانه‌وارست، معذلك می‌تواند لذتی کاملاً سالم باشد.[5]
هیچکاك: من هم همین نظر را دارم. مادرها گاهی به عنوان ابراز محبت با حرکات و سروصداهای وحشت‌آور بچه‌های خردسال را می‌ترسانند.



اعتراف می‌کنم: هیچکاك در حلقهٔ اول فیلم از بالای پله‌ها می‌گذرد.

4. *Nos Deux Consciences*

۵. هیچکاك در سال ۱۹۴۷، در یك کنفرانس مطبوعاتی گفت: «هدف من آن است که به عامهٔ مردم شوکهای مفید بدهم. تمدن چنان محافظت کننده شده که ما دیگر نمی‌توانیم رعشه‌های خود را به طور غریزی حاصل کنیم. تنها راه برطرف کردن کرختی و احیای توازن اخلاقی ما این است که با استفاده از وسایل مصنوعی، شوك ایجاد کنیم. به نظر من بهترین شیوهٔ حصول این امر، سینماست.» ـ ف. ت.

بچّه اول ممکن است بترسد ولی بعد به خنده می‌افتد و بعدها به محض اینکه زبان بازکرد بیشتر طالب ترسیدن‌می‌شود. یك خانم روزنامه‌نگار انگلیسی در مورد *روح* نوشت: «این فیلم کار یك فهمیدهٔ وحشی‌صفت است.» شاید هم حق با او باشد.

تروفو: به هرحال تعریف جالبی است.

هیچکاك: شاید هم درست باشد. امّا اگر قرار بود *روح* فیلمی‌جدی باشد، به عنوان یك قضیهٔ پزشکی، بدون راز و دلهره عرضه می‌شد و از موضوع به صورت سندی از یك مورد واقعی استفاده می‌کردیم. قبلاً گفتیم که توجیه پذیربودن و سندیت داشتن صرفاً در مورد فیلم مستند می‌تواند مصداق پیدا کند. در زمینهٔ راز و دلهره، وجود عنصر تمسخر اجتناب‌ناپذیر است. به عقیدهٔ من *اعتراف می‌کنم* و *مرد عوضی*، هردو به خاطر فقدان طنز لطمه خورده‌اند. تنها سؤالی که در اینجا پیش می‌آید انست که ادم وقتی با موضوعی جدی سرو کار دارد آیا همیشه باید شوخی را هم دخالت بدهد؟ به نظر من بعضی از فیلمهای انگلیسی‌ام زیاد سبك و بعضی از فیلمهای امریکایی‌ام زیاد جدی و سنگین بوده. ولی کنترل این عناصر و ایجاد میزان صحیح از مشکل‌ترین کارهای دنیاست. فقط بعد از اینکه فیلم تمام شد آدم می‌تواند درست قضاوت کند. به نظر شما بین تربیت یسوعی من با سنگینی و ثقیلی فیلم *اعتراف می‌کنم* رابطه‌ای هست؟

تروفو: لزوماً نه. به نظر من علت این امر جدی بودن فضای کاناداست که وقار و سنگینی ژرمن وار اوتوکلر (Otto Keller)و همسرش به آن اضافه می‌کند.

هیچکاك: بله، در اینجا حالت عدم توازنی هست. هربار که داستانهای ما در اجتماعی با نژادهای مختلف رخ می‌دهد یك چنین عدم توازنی پیش می‌آید: اجتماع امریکایی ـ انگلیسی یا امریکایی با فرانسوی ـ کانادایی. این موضوع در مورد فیلم‌هایی که محل وقوعشان کشورهایی خارجی است که درانها تمام افراد انگلیسی حرف می‌زنند هم مصداق پیدا می‌کند. من هیچوقت نتوانسته‌ام خودم را به این وضع عادت بدهم. غیر از این نمی‌خواستم نقش زن اول را آن باکستر (Baxter) بازی کند، می‌خواستم این رل را به آنیتابیورك (Bjork) که در *مادموازل ژولی*[6] بازی کرده بود بدهم. ولی کمپانی وارنر با انتخاب او مخالفت کرد و آنیتا بیورك را به فیورد[7]های خودش فرستاد و به من تلفنی اطلاع دادند که آن باکستر برای بازی در فیلم انتصاب شده است. من او را اولین بار یك هفته قبل از شروع فیلمبرداری، در سالن غذاخوری هتل شاتوفرونتناك (Château Fronte-nac) در کِبِك دیدم. در مقایسه آن باکستر با آنیتابیورك این جایگزینی نامناسب نبود؟

تروفو: چرا، با شما موافقم، ولی از طرف دیگر مونتگمری کلیفت (Clift)واقعاً فوق‌العاده بود. در تمام طول فیلم حالت و بیان او یکدست و ثابت می‌ماند. در همه حال وقار کامل دارد. ما فقط از چشمانش پریشانی او را در قبال اتفاقاتی که برایش رخ می‌دهد درمی‌یابیم.

فیلم باز با موضوع انتقال گناه سروکار دارد که در اینجا این حالت را

6. *Miss Julie*

۷. Fjord؛ خلیجهای باریك نروژ. در اینجا چون هنرپیشهٔ مورد اشاره اهل اسکاندیناوی است، هیچکاك با این لغت بازی کرده است. ـ م.



پشت صحنه‌ای از *اعتراف می‌کنم*

وجود مذهب و تصور مطلق اعتراف تقویت می‌کند. از لحظه‌ای که مونتگمری کلیفت اعتراف اتوکلر را به جنایت می‌پذیرد مثل اینست که خود او شریك جرم شده است. کلر هم قضیه را به همین صورت تلقی می‌کند.

هیچکاك: به گمانم این یك واقعیت اساسی است. هر کشیشی که از یك قاتل اعتراف می‌گیرد شریك این واقعه می‌شود.

تروفو: درست است ولی فکر می‌کنم اشکال در اینست که مردم این مطلب را درك نمی‌کنند. مردم فیلم را دوست دارند و مجذوبش می‌شوند، ولی مدام امیدوارند که مونتگمری کلیفت به حرف بیاید که البته تصور غلطی است. من حتم دارم که شما انتظار چنین واکنشی را نداشتید.

هیچکاك: با شما موافقم. بعلاوه، غیر از عامهٔ مردم خیلی از منتقدان هم ظاهراً عقیده داشتند که این بی معنی است که کشیشی به قیمت جان خودش حاضر باشد رازی را حفظ کند.

تروفو: گمان نکنم که مردم از این بابت تکان خورده باشند، آنچه خلاف انتظارشان بود تصادف و تقارن خارق‌العادهٔ اول فیلم بود.

هیچکاك: اینکه قاتل لباس کشیش به تن دارد؟

تروفو: نه، این لازمهٔ قضایا بود. تقارن و تصادف موردنظر من مربوط به ویلت (Vilette) قربانی جنایت است. این یك تصادف خارق‌العاده نیست که قاتلی که این آدم را می‌کشد دقیقاً به کشیشی اعتراف می‌کند که قبلاً توسط مرد مقتول برای گرفتن حق‌السکوت تهدید می‌شده است؟

هیچکاك: بله، درست است.

تروفو: گمانم این تصادف است که دوستان استدلالی ما را می‌آزارد. این نه فقط یك وضعیت بعید که یك وضعیت استثنایی و در واقع منتهای استثناست.

هیچکاك: می‌شود گفت که گره قضیه از انواع خیلی قدیمی بود. حالا که بحث به اینجا رسیده می‌خواهم سؤالی از شما بکنم. چرا استفاده از داستان و گره‌های داستانی، کهنه و قدیمی به حساب می‌آید؟ گویا در فیلم‌های اخیر فرانسوی دیگر از گره‌های داستانی استفاده نمی‌شود.

تروفو: این قضیه صورت مرتب ندارد. صرفاً گرایشی است نمودار تحول فکر و سلیقهٔ عامهٔ مردم، تاثیر تلویزیون، استفاده هرچه بیشتر از فیلم‌های مستند و مواد خبری روزنامه‌ای در فیلم‌های داستانی. تمام این عوامل در گرایش جاری نسبت به قصه اثر می‌گذارد. مردم ظاهراً بتدریج از قصه دور می‌شوند و اشکال قدیمی قصه‌گویی را مسخره می‌کنند.

هیچکاك: پس به عبارت دیگر میل به دورشدن از گره‌های داستانی ناشی از پیشرفت وسائل ارتباط‌جمعی است؟ بله، ممکن است. من هم خودم چنین احساسی را دارم و این روزها ترجیح میدهم فیلم‌هایم را گرد یك وضعیت بنا کنم تا گره‌ای در داستان.

تروفو: میل دارم برگردیم به سراغ *اعتراف می‌کنم*. قبول کردیم که مردم ناراحت شده بودند چون امیدوار بودند که مونتگمری کلیفت به حرف می‌آید. به نظر شما این ضعف سناریوست؟

هیچکاك: مسلماً یك ایرادست. اگر فکر اصلی برای مردم قابل‌پذیرش نباشد به تمام فیلم لطمه می‌زند. در اینجا یك قاعدهٔ کلی دیگر پیش می‌آید: کافی و صحیح نیست که شما شخصاً اصالت واقعه‌ای را تأیید کنید، یعنی یا شخصاً این واقعه را تجربه کرده و یا از دیگران شنیده باشید تا بتوانید آنرا در فیلم بگنجانید. ممکن است در این مورد احساس اطمینان کنید و بگویید: «حقیقت دارد. خودم دیده‌ام.» هرچه دلتان می‌خواهد می‌توانید جروبحث کنید ولی مردم و منتقدین قبول نمی‌کنند. پس باید قبول کنیم که حقیقت گاهی از افسانه عجیب‌ترست. فرض کنیم که خواستید موجود خسیس یا گوشه‌گیری شبیه به یکی از برادران کالی‌یر (Collier) را در فیلم بیاورید. اینها آدم‌های واقعی بودند و من خودم به عینه یك چنین آدمی را می‌شناختم معذلك نمی‌توانم او را در فیلم بیاورم چون هرقدر هم اصرار کنم که چنین آدمی وجود دارد مردم با شك قلمداد می‌کنند چونکه کسی او را نمی‌شناسد.





مونتگمری کلیفت در *اعتراف می‌کنم*

تروفو: به عبارت دیگر شناخت و تجربه‌ای که خود آدم از مسائل غیرعادی دارد صرفاً می‌تواند فکر مشابهی را القا کند، فکری را که بشود به‌نحوی قابل‌قبول در فیلم گنجاند.

هیچکاك: اشکال *اعتراف می‌کنم* همین‌جاست. ما کاتولیکها می‌دانیم که کشیش نمی‌تواند اعترافی را که شنیده فاش‌کند ولی پروتستانها و بی‌خداها و ملحدها خواهند گفت: «مسخره است. هیچکس نمی‌تواند ساکت بماند و جان خود را به خاطر چنین چیزی از دست بدهد.»

تروفو: پس به نظر شما فکر اساسی فیلم غلط بود؟

هیچکاك: درست است. نباید این فیلم را می‌ساختیم.
تروفو: با وجود این چیزهای خیلی خوبی در فیلم هست. یکی از آنها نحوهٔ راه‌رفتن مونتگمری کلیفت است، حرکتی به جلو که به تمامی فیلم شکل می‌دهد. این حرکت همچنین تجسم خارجی اصالت وجود اوست. صحنهٔ سر میز صبحانه بخصوص بسیار هیچکاکی است. همسر اتوکلر که دارد برای کشیش‌ها قهوه می‌ریزد مرتب پشت‌سر مونتگمری کلیفت در رفت‌وآمد است و می‌خواهد بفهمد که این مرد خیال دارد چه بکند. گفتگوی کشیش‌ها کاملاً بی‌ضررست. فقط از تصویر می‌شود فهمید که روح و جوهر صحنه بین این زن و مونتگمری کلیفت جریان دارد. من هیچ کارگردان دیگری را نمی‌شناسم که بتواند با موفقیت این وضعیت را برساند و یا حتی در اینمورد سعی کرده باشد.
هیچکاك: یعنی حرفها یك مطلب را بیان می‌کنند و تصویر مطلبی دیگر را؟ این اساس کارگردانی سینماست. مگر در زندگی واقعی جز اینست؟ مردم همیشه افکار باطنی‌شان را به همدیگر نمی‌گویند. حرفها ممکن است پیش‌پاافتاده باشد، ولی اغلب چشمها افکار و احساسات واقعی افراد را بروز می‌دهند.
تروفو: بله، از این نظر فیلمسازی شما قطعاً واقع‌گراست.
ضمناً لحظهٔ دگرگونی در رفتار و تلقی اتوکلر موقعی پیش می‌آید که او به همسرش دستور می‌دهد ردای خون‌آلود کشیشی را پاك نکند. در آن لحظه او هرگونه ادعای ساده و مذهبی‌بودن را کنار می‌گذارد: از اینجا به بعد عمداً سعی دارد حامی و اعتراف گیرندهٔ خود را از بین ببرد. در اینجا دیگر او موجودی شرور و شیطان‌صفت شده است.
هیچکاك: درست است. تا قبل از آن لحظه او با ایمان رفتار می‌کرد.
تروفو: شخصیت برایان آهرن (Ahern) به عنوان دادستان بسیار جالب است. اولین‌باری که او را می‌بینیم از سر تفنن دارد یك کارد و چنگال را روی لیوانی به حال تعادل نگاه می‌دارد. دفعهٔ بعد کف اتاق دراز می‌کشد و یك لیوان آب را به حال تعادل روی پیشانی‌اش نگاه می‌دارد. من حس می‌کنم که این هر دو واقعه با مفهوم تعادل مربوط است، که این دو نکته در فیلم آمده تا برساند که مطابق با معیار ارزشهای این آدم، عدالت یك بازی مجلسی است.
هیچکاك: بله، مفهوم کلی همین بود. شاید یادتان باشد که در فیلم *جنایت* نشان دادم که در فاصلهٔ تنفس محاکمه، وکیل دعاوی و دادستان با هم ناهار می‌خورند. در *قضیهٔ پارادین*، قاضی که تازه آلیدا والی را محکوم به اعدام با چوبه دار کرده است در محیطی آرام در منزل با همسرش مشغول صرف غذاست. آدم دلش می‌خواهد از او بپرسد: «عالیجناب، بگویید ببینم وقتی بعد از محکوم‌کردن یك زن به اعدام، به خانه می‌روید به چه چیز فکر می‌کنید؟»رفتار خونسرد ونیاشفتهٔ چارلز لوتون می‌رساند که احتمالاً به چنین سؤالی این طور جواب می‌دهد: «اصلاً فکرش را نمی‌کنم!» نمونهٔ دیگر همین مفهوم در فیلم *حق‌السکوت* موقعی است که دو کارآگاه بعد از به زندان‌انداختن متهم، مثل دو کارمند عادی دفتری به دستشویی می‌روند که دستهایشان را بشویند. در حقیقت خود من هم همین کار را می‌کنم.

موقعی که صحنهٔ وحشتناکی از فیلم *روح* یا *پرندگان* را می‌گیرم آن شب در خانه تمام شب را گرفتار کابوس نیستم. برای من صرفاً حکم یك روز کار دیگر را دارد، حداکثر تلاشم را در کارم کرده‌ام، همین و بس. در واقع گرچه موقع فیلمبرداری خیلی جدی هستم بعدها گاهی دلم می‌خواهد به این چیزها بخندم. این موضوع گاهی نگرانم می‌کند چون در عین‌حال فکر می‌کنم که اگر خودم به جای قربانی بودم چه حالی داشتم.

باز برمی‌گردیم به ترس ابدی من از پلیس. من نسبت به کسی که دستگیر می‌شود احساس پیوند کامل می‌کنم، کسی که با اتومبیل پلیس به کلانتری برده می‌شود و از پشت میله‌های اتومبیل آدمها را می‌بیند که به سینما می‌روند، از بارها بیرون می‌آیند و از لذتهای زندگی روزمره استفاده می‌کنند. حتّی می‌توانم تصور کنم که رانندهٔ اتومبیل با همکارش شوخی می‌کند و این احساس فوق‌العاده بدی در من باقی می‌گذارد.



تروفو: بله، ولی آنچه در مورد دو صحنهٔ توازن که ذکر کردم مرا مجذوب کرد آنست که این دو صحنه بامفهوم ترازوی عدالت ارتباط پیدا می‌کند، چون فیلمهای شما سراسر دقیق و جزءپرداز هستند.

هیچکاك: بله، به‌نحوی غیرمستقیم و نهفته دقیق هستند.

تروفو: این دقت در جزئیات تا حدی است که نمی‌شود قبول کرد که این‌جور چیزها خودبه‌خود و تصادفی در آثار شما می‌آید، اگر این‌طور باشد باید حضور آنها را به حساب یك غریزهٔ قوی سینمایی گذاشت. برای روشن‌کردن منظورم مثال دیگری می‌آورم، وقتی که مونتگمری کلیفت از دادگاه خارج می‌شود جمعیتی متخاصم و بدخواه به حالی که می‌خواهند به سرش بریزند دور او را می‌گیرند. درست پشت‌سر کلیفت، در کنار زن نازنین کلر که آشکارا از این وضع برآشفته شده است زنی چاق و کریه ایستاده که به سیبی گاز می‌زند و با کنجکاوی کینه‌توزانه‌ای به این صحنه نگاه می‌کند.



اعتراف می‌کنم

هیچکاك: کاملاً درست است، این زن را مخصوصاً آنجا گذاشتم، حتی یادش دادم چطور به سیب گاز بزند.

تروفو: آنچه می‌خواهم برسانم اینست که این جزئیات دقیق معمولاً از نظر عامهٔ مردم می‌گریزد چون عامه توجهشان صرف شخصیتهای اصلی صحنه است در نتیجه این جزئیات را شما برای رضایت نفس خودتان و البته برای غنی‌ترکردن فیلم به کار می‌برید.

هیچکاك: این کارهایی است که باید کرد، باید نقش پرده را پر کرد، به همین دلیل هم بعضی‌ها فیلم را چند بار می‌بینند که این نکات را بگیرند. این جزئیات حتی اگر ظاهراً اتلاف‌وقت باشند به فیلم قوت می‌بخشند. به همین دلیل هم وقتی که این فیلمها چندسال بعد از نو پخش می‌شوند طراوت و تأثیر خود را حفظ می‌کنند و کهنه نمی‌شوند.

تروفو: در *اعتراف می‌کنم* دادگاه مونتگمری کلیفت را از اتهامات وارده تبرئه می‌کند. در این فیلم هم مثل چند تا از فیلمهای دیگرتان، مثل *سرگیجه*، متهم گرچه قانوناً تبرئه شده ولی همیشه زیر سایهٔ شك و ابهام زندگی خواهد کرد چون ممکن است در دادگاه کسی باحکم موافق نباشد.

هیچکاك : در مواردی که گواهی مقتضیات برای اثبات اتهام کافی نباشد



سرگیجه

همیشه همین حالت پیش می‌آید. در دادگاههای اسکاتلند حکم دیگری هست به عنوان ثابت نشده.

تروفو: در فرانسه در چنین مواردی اصطلاح «تبرئه به دلیل تردید» به کار می‌رود.

هیچکاک: در حوالی سال ۱۸۹۰ محاکمهٔ بسیار پر سر وصدایی صورت گرفت که من اغلب فکر می‌کردم فیلم خوبی از آن می‌شود درآورد، ولی بعد از دیدن *ژول و ژیم* از این قصد منصرف شدم، چون در اینجا هم پای یك خانواده سه نفره در بین بود. داستان واقعی است: یك شوهر جا افتاده و زن جوانش آقا و خانم بارتلت (Bartlett)با هم قراری در زندگی داشتند و آن اینکه کشیش محل، پدر روحانی دایسون (Dyson) با ربدوشامبر و پیپش جزو افراد خانواده باشد. شوهر که به سر کار می‌رفت کشیش می‌نشست و برای زن جوان شعر می‌خواند، در حالی که زن سر را بر دامن او می‌گذاشت. این کار مفهوم ضمنی مضحکی از نظر من داشت و می‌خواستم صحنه‌ای را بگیرم که در آن کشیش با حرارت تمام با زن جوان مشغول گفتگوست در حالی که شوهر روی صندلی ننویی خودش نشسته پیپ می‌کشد و آنها را تماشا می‌کند. می‌خواستم نشان بدهم که خیلی از سر رضایت مشغول دود کردن است، گاهی فقط پیپ را از دهان بر می‌دارد و با لبهایش صدا درمی‌آورد. به هر جهت بگذارید بقیهٔ داستان



اعتراف می‌کنم

را برایتان بگویم. یك روز که کشیش از خانه بیرون رفته بود شوهر به زنش می‌گوید که او هم میل دارد از لطف زنش برخوردار شود. زن جواب می‌دهد: «نمی‌شود. تو این مرد را به من دادی و من دیگر نمی‌توانم پیش تو برگردم.» به هر حال عاقبت شوهر به مسمومیت از کلروفورم می‌میرد و کشیش و همسر مرد را به اتهام قتل توقیف می‌کنند.

دایسون به پلیس می‌گوید که خانم بارتلت که زن کوچك اندام و زیبایی است، از او خواهش کرده دو بطری کلروفورم بخرد، بطریهای خالی را هم پیدا می‌کنند. تشریح جسد نشان می‌دهد که آقای بارتلت به حالت خمیده درگذشته و در این حالت شکمش سوخته است. این می‌رساند که او در حالت ایستاده مسموم نشده است. فقط همین را توانستند ثابت کنند.

تمام محاکمه گرد همین دور می‌زد. متخصصان پزشکی سعی می‌کردند شیوهٔ مرگ قربانی را کشف کنند ولی عاقبت هم به نتیجهٔ قطعی نرسیدند. ثابت شد که آقای بارتلت موقعی که کلروفورم را به حلقش ریخته‌اند خواب نبوده چون بلع یك عمل ارادی است و اگر این کار را موقعی که او خواب بود می‌کردند ممکن بود دارو وارد ریه‌اش شود، در حالی که ریه‌هایش پاك بود. علیرغم تمام این حرفها مسلم بود که این مرد دست به خودکشی نزده است. حکم محکمه در *اعتراف می‌کنم* از حکمی که در این قضیه داده شد ملهم بود. هیئت قضات گفت که هرچند سوءظن شدیدی علیه خانم بارتلت

وجود دارد چون مدرکی که نشان بدهد کلروفورم چطور به کار رفته وجود ندارد او را بیگناه اعلام می‌کند.

ظاهراً نسبت به متهم علاقهٔ زیادی وجود داشت، چون اعلام حکم با هلهلهٔ تماشاگران روبرو شد. آن شب که خانم بارتلت همراه با وکیلش به تئاتر رفتند با ورود آنها حاضران بلند شدند و شروع به کف زدن کردند. حاشیهٔ جالبی در این قضیه وجود دارد: در این مورد چند کتاب نوشته شد و یك پاتولوژیست معروف انگلیسی طی مقاله‌ای نوشت: «حالا که خانم بارتلت آزادی خود را باز یافته است از لحاظ کمك به دانش به ما بگویند چطور این کار را کرده‌اند؟»

تروفو: رأفت هیئت قضات و عامهٔ مردم نسبت به خانم بارتلت را به چه عاملی نسبت می‌دهید؟

هیچکاك: این زن ظاهراً به خاطر عشق ازدواج نکرده بود و این شوهر را در واقع دیگران برایش پیدا کرده و ترتیب ازدواج را داده بودند و بعد هم بلافاصله بعد از ازدواج فرستاده بودند که تحصیلاتش را تمام کند به هر حال از دیدگاه فیلم باید اعتراف کنم تنها دلیلی که ساختن فیلمی از این مورد برای من جالب بود صحنه‌ایست که گفتم: شوهر که نشسته و با رضایت کامل پیپش را دود می‌کند!

١١



تروفو: می‌رسیم به سال ۱۹۵۳، سالی که *حرف م را به نشانهٔ مرگ بگیر*[1] را ساختید.

هیچکاک: گمان نکنم چیز زیادی بشود دربارهٔ این فیلم گفت.

تروفو: زیاد هم این‌طور نیست. می‌خواهید بگویید این فیلم را ساختید چون دم دست بود؟

هیچکاک: باز من داشتم دنبال پناه می‌گشتم. با کمپانی وارنر قرارداد داشتم وروی سناریویی به اسم *تمشك خاردار* (*The Bramble Bush*) کار می‌کردم که قصهٔ مردی بود که گذرنامهٔ مرد دیگری را می‌دزدد بدون اینکه بداند صاحب گذرنامه به خاطر قتل تحت تعقیب است. مدتی سر این سناریو کار کردم ولی نتیجه‌ای حاصل نشد. همان روزها خبر شدم که وارنر حقوق تهیهٔ فیلم از روی نمایشنامهٔ موفق برودوی (Broadway) حرف م... را خریده و آناً گفتم که ساختن فیلمی از روی این نمایشنامه را قبول می‌کنم. چون برایم حکم دست‌زدن به یك کار مطمئن و بی دردسر را داشت.

تروفو: فیلم را گویا خیلی سریع گرفتید.

هیچکاک: درسی و شش روز.

تروفو: یك خصوصیت جالب فیلم آنست که به طریقهٔ سه‌بعدی فیلمبرداری شده، در فرانسه ما نسخهٔ دوبعدی و معمولی‌اش را دیدیم چون صاحبان سینماها زورشان می‌آمد عینکهای مخصوص پولاروید را بین تماشاگران قسمت کنند.

هیچکاک: احساس برجستگی را مخصوصاً نماهایی که از پایین و با زاویهٔ سربالا گرفته شده بود القا می‌کرد. گفته بودم کف صحنه را گود کنند که دوربین از نزدیك سطح کف اتاق فیلمبرداری کند. غیر از این، لحظه‌ها و حالاتی که مستقیماً برجسته باشد خیلی کم بود.

تروفو: از جمله اشیای برجسته یکی آباژور بود، گلدان گل بود و مخصوصاً قیچی بود.

هیچکاک: بله، وقتی گریس کلی برای دفاع از خودش دنبال سلاحی می‌گردد. یك نمای دیگر از سوراخ کلید هم بود، فقط همین.

۱. *Dial M for Murder*، این فیلم به نام *پلهٔ پنجم* در ایران نمایش داده شد. ـ م.



ضمن فیلمبرداری حرف م را به نشانهٔ مرگ بگیر

تروفو: فیلم نسبت به نمایشنامه خیلی امین بود؟
هیچکاك: بله، من در مورد فیلمهایی که از روی نمایشنامه‌های تئاتری می‌سازند نظریه‌ای دارم. در سینمای صامت هم همین کار را می‌کردند. خیلی از فیلمسازها نمایشنامه‌ای را انتخاب می‌کنند و می‌گویند «می‌خواهم از روی این فیلمی بسازم»، بعد شروع می‌کنند به باز کردن نمایشنامه. به عبارت دیگر در تئاتر وقایع نمایشنامه محدود به روی یك سن است اما در سینما سعی می‌کنند وقایع را به خارج از محدودهٔ سن بکشانند.
تروفو: در فرانسه به این کار می‌گوییم «هوادادن نمایشنامه».[۲]
هیچکاك: این کار به هرجهت نتیجهٔ چندانی به دست نمی‌دهد. مثلاً اگر در نمایشنامه یکی از شخصیتها با تاکسی از راه برسد، در فیلم نشان می‌دهند تاکسی رسید، طرف مربوطه پیاده شد، رفت از پله‌ها بالا، در زد، در باز شد و او به داخل رفت و تمام این صحنه حکم مقدمهٔ صحنهٔ ورود این آدم به داخل اتاق را دارد. گاهی اگر شخصیتی در نمایشنامه ذکری از یك مسافرت کرده باشد در فیلم این مسافرت را به صورت رجوعی به گذشته نشان می‌دهند. کسانی که این روش را در پیش می‌گیرند از این واقعیت غافلند که خاصیت اساسی هر نمایشنامه‌ای محدود بودن اجرای آن در محوطهٔ سن تئاتر است.
تروفو: حصول این تمرکز در اجرای یك نمایش در واقع مشکلترین

2. Ventilating the Play

کارهاست. به همین دلیل هم در اغلب موارد وقتی نمایشنامه‌ای از تئاتر به قالب سینما برده می‌شود تأثیر درامی آن از بین می‌رود.

هیچکاک: همین جاست که اغلب فیلمسازان اشتباه می‌کنند. کار آنها این است که صرفاً یك مقدار صحنهٔ ملال‌انگیز می‌گیرند و به‌طور تصنعی به نمایشنامه اضافه می‌کنند. من در فیلم *حرف م...* منتهای کوشش را کردم که وقایع را به محوطهٔ خارج نکشانم. فقط دو سه صحنهٔ کوچك، جایی که بازرس مطلبی را تحقیق می‌کرد، در خارج می‌گذشت. حتی گفته بودم کف محوطه را با موزاییك واقعی فرش کنند که صدای پاها شنیده شود. به عبارت دیگر من جنبه‌های تئاتری را مؤکدتر کرده بودم.

تروفو: تلاش برای ایجاد یك حالت واقعی تئاتری در سر و صداهای فیلم هم محسوس بود. کیفیت صداهای این فیلم به مراتب بر *جونو و پیکاک* و *طناب* رجحان داشت.

هیچکاک: قطعاً.

تروفو: به همین دلیل هم صحنهٔ محاکمه را در فیلم فقط با یك سلسله نمای درشت صورت گریس کِلی بر یك زمینهٔ ساده و با نورهای رنگینی که پشت سر او می‌چرخید نشان داده بودید و نه با تمام محوطهٔ دادگاه.

هیچکاک: به این شکل صمیمی‌تر بود و وحدت احساس بیشتر حفظ می‌شد. اگر تمام دادگاه را نشان می‌دادیم مردم شروع می‌کردند به پا به پا شدن و به این فکر می‌افتادند که «آه، یك فیلم دیگر شروع شد!»

در این فیلم با لباسهای گریس‌کِلی تجربهٔ جالبی کردیم. در شروع فیلم رنگهای شاد و روشنی به او پوشاندم، ولی ماجرا که جلوتر می‌رفت و وقایع پیچیده‌تر می‌شد لباسهای او تیره‌تر و گرفته‌تر می‌شد.

تروفو: قبل از اینکه این فیلم را کنار بگذاریم و چون از آن به‌عنوان یك فیلم درجهٔ دوم یاد کردیم باید بگویم این فیلمی است که من مرتب می‌بینم و هر بار هم از دیدنش لذت می‌برم.

حرف م... اساساً فیلمی است گفتگویی، ولی مونتاژ، ریتم و رهبری هنرپیشه‌ها چنان تمیز و روان است که آدم به هر جمله‌ای با منتهای شوق و توجه گوش می‌دهد. حفظ توجه پیوستهٔ تماشاگر طی یك گفتگوی بلا انقطاع به هیچ وجه کار آسانی نیست. به نظر من توفیق واقعی فیلم در آن است که چیزی دشوار را چنان برگزار کرده است که این چنین روان و آسان به نظر می‌رسد.

صحبت که به اینجا رسید فکر می‌کنم پاسخ به ایراد آسانتر از پاسخ به تحسین باشد، با وجود این دلم می‌خواهد نظر شما را راجع به این فیلم بدانم.

هیچکاک: من صرفاً کارم را کردم، یعنی از وسایل بیان سینمایی برای نقل قصه‌ای که از یك نمایشنامهٔ تئاتری گرفته شده بود استفاده کردم. تمام وقایع این فیلم در یك اتاق نشیمن می‌گذشت، ولی این مسئله‌ای نیست. می‌توانستم تمام فیلم را در یك اتاقك تلفن بگیرم. فرض کنیم زن و شوهری در این اتاقك هستند، یکی به طرف دیگری با دست اشاره می‌کند، تصادفاً تنهٔ یکی از آنها به گوشی تلفن می‌خورد و گوشی از روی دوشاخه‌اش پایین می‌افتد. از اینجا به بعد بدون آنکه اینها خبری داشته



حرف م را به نشانهٔ مرگ بگیر: مردی که مأمور کشتن گریس کِلی شده است به دست او کشته می‌شود.

باشند تلفنچی دارد حرفهای خصوصی‌شان را می‌شنود. درام یك قدم به جلوبرداشته است. برای تماشاگری که تصاویر را تماشا می‌کند باید حکم خواندن بند اول یك رمان و یا شنیدن گفتگوی توضیحی یك نمایشنامه را داشته باشد. می‌شود گفت فیلمساز از اتاقك تلفن به همان صورتی استفاده می‌کند که نویسنده از یك ورق کاغذ سفید.



پنجرهٔ رو به حیاط

تروفو: دو فیلم محبوب من بین فیلمهای هیچکاك یکی *بدنام* است و دیگری فیلمی که الان می‌خواهیم درباره‌اش حرف بزنیم: *پنجرهٔ رو به حیاط*. می‌دانم که این فیلم براساس داستانی کوتاه از کرنل وولریچ[۳] (Woolrich) ساخته شده، ولی من این داستان را نخوانده‌ام.

هیچکاك: داستان مربوط به آدم زمین‌گیری است که مجبور است در اتاقش بماند. فکر می‌کنم مردی مأمور پرستاری از او بود ولی این مرد همیشه نزد او نبود. داستان چیزهایی را که این مرد از پنجرهٔ اتاقش می‌بیند شرح می‌دهد و بالاخره تا به آنجا می‌رسد که زندگی این مرد در معرض خطر قرار می‌گیرد. اگر درست یادم باشد در اوج ماجرا، قاتل از سمت دیگر حیاط به این مرد تیراندازی می‌کند، ولی مرد مریض در آخرین لحظه یك مجسمهٔ نیم‌تنهٔ بتهوون را جلوی خودش می‌گیرد و تیر به بتهوون می‌خورد!

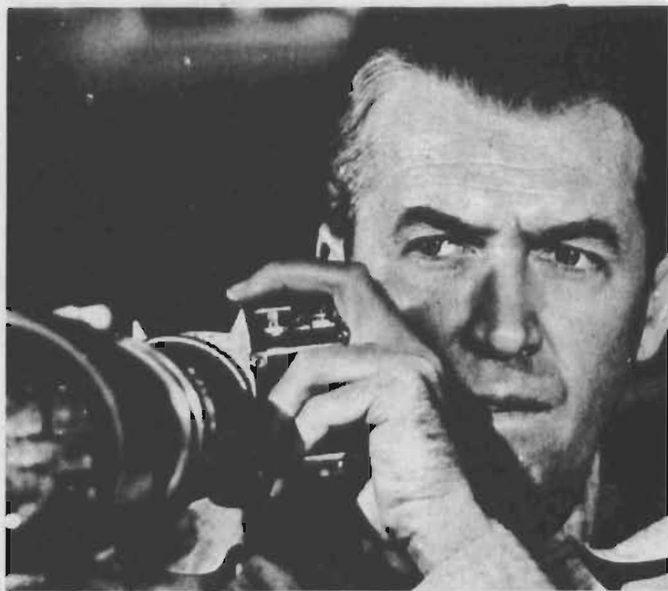
تروفو: تصور می‌کنم داستان اصولاً شما را از این نظر جلب کرد که باز حکم یك جور آزمون طلبی فنی را داشت، یعنی فیلمی بود که به تمامی از دید یك مرد و در محوطهٔ یك سن بزرگ می‌گذشت.

هیچکاك: کاملاً درست است. ساختن این فیلم برای من جنبهٔ ایجاد یك اثر سینمایی خالص را داشت. مردی بی‌تحرك داریم که به بیرون نگاه می‌کند. این یك قسمت از فیلم است. قسمت دیگر نمودار واکنشهای اوست. این در واقع خالصترین شکل بیان یك فکر سینمایی است.

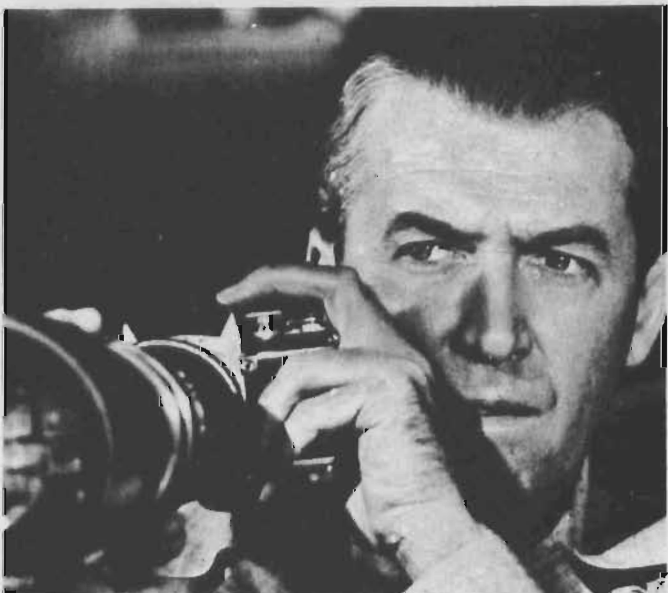
همان طور که می‌دانید پودوفکین[٤] (Pudovkin) این موضوع را مطرح کرده است. او در یکی از کتابهایش دربارهٔ هنر مونتاژ تجربه‌ای را که استادش کوله شوف (Kuleshov)انجام داده شرح می‌دهد. اول نمایی درشت از صورت آکتور روس ایوان موژوخین (Ivan Mosjoukine) می‌بینیم، بلافاصله بعد از این نما، نمایی از یك بچهٔ مرده نشان داده می‌شود. باز نمای چهرهٔ موژوخین است که تماشاگر حالت ترحم را در صورتش می‌بیند. بعد نمای بچهٔ مرده جای خود را به تصور یك بشقاب سوپ می‌دهد، بعد که صورت موژوخین نشان داده می‌شود این بار گرسنه به نظر می‌رسد، در حالی که در هر دو مورد از این هنرپیشه نمای واحدی گنجانده شده بود، یعنی صورت او در این دو مورد هیچ فرقی نمی‌کرد. به همین ترتیب هم نمای صورت جیمز استوارت را در نظر بگیریم که از پنجره دارد سگی را که باسبد به پایین می‌فرستندتماشا می‌کند. صورت استوارت لبخندی ملایم و مهربان به لب دارد، اما اگر به جای تصویر سگ کوچك، دختری نیم‌برهنه را نشان بدهیم که دارد در برابر پنجره حرکات ورزشی انجام می‌دهد و بعد صورت استوارت را با همان لبخند ملایم بگذاریم، این بار او پیرمردی هرزه جلوه می‌کند.

۳. استاد جنایی نویس امریکایی. مطالب وی با نام ویلیام آیریش (William Irish) هم منتشر شده است. تعدادی از کارهایش چون *هزار چشم در شب*، *زنی که شبح بود*، *پنجره*، *عروس سیاهپوش* و *پری می‌سی‌سی‌پی* فیلم شده‌اند. وولریچ در سال ۱۹۷٦ از دنیا رفت. ـ م.

٤. (۱۸۹۳ - ۱۹۵۳)، فیلمساز روس، با آثاری چون *مادر*، *عاقبت سنت پترزبورگ*، *توفان در آسیا* و..... م.







پنجرهٔ رو به حیاط

تروفو: به نظر شما استوارت صرفاً آدم کنجکاوی بود؟

هیچکاك: او يك مرد چشم‌چران است. خانم لوژون (Lejeune)منتقد *آبزرور (Observer)* هم به همین مطلب ایراد گرفته بود که *پنجرهٔ روبه حیاط* فیلم وحشتناکی است چونکه قهرمان ماجرا تمام وقتش صرف چشم‌چرانی پشت‌پنجره می‌شود. کجای این کار وحشتناك است؟ این آدم چشم‌چران است، ولی مگر ما نیستیم؟

تروفو: همهٔ ما چشم‌چرانیم، حتی اگر به صِرف تماشای يك فیلم خصوصی باشد. جیمزاستوارت دقیقاً در وضعیت کسی است که فیلمی را تماشا می‌کند.

هیچکاك: با شما شرط می‌بندم که از هر ده‌نفر آدم نه‌نفر اگر ببینند که زنی در پنجرهٔ روبرو دارد لباسهایش را درمی‌آورد که به بستر برود و یا مردی دارد برای خودش در اتاق می‌پلکد، پشت پنجره بمانند و تماشا کنند. هیچ‌کس رو از پنجره برنمی‌گرداند که بگوید به من مربوط نیست. می‌توانند پشت‌دری را بکشند ولی این کار را نمی‌کنند، می‌مانند و تماشا می‌کنند.

تروفو: حدس می‌زنم در شروع کار علاقهٔ شما به فیلم صرفاً جنبهٔ فنی داشته ولی بعد در جریان کارکردن روی سناریو کم‌کم برای ماجرا اهمیت بیشتری قائل شده‌اید. نمی‌دانم این موضوع جنبهٔ تعمدی دارد یا نه، ولی به هر جهت محوطهٔ حیاط در فیلم القاکنندهٔ دنیاست.

هیچکاك: در این حیاط انواع و اقسام رفتار انسانی دیده می‌شود، يك سیاههٔ درست و حسابی از اعمال فردی است. اگر این کار را نمی‌کردیم فیلم خیلی خسته‌کننده می‌شد. آنچه که ما در پنجره‌های روبرو می‌بینیم يك مشت داستانهای کوچك، یا به قول شما آینهٔ دنیایی کوچك است.

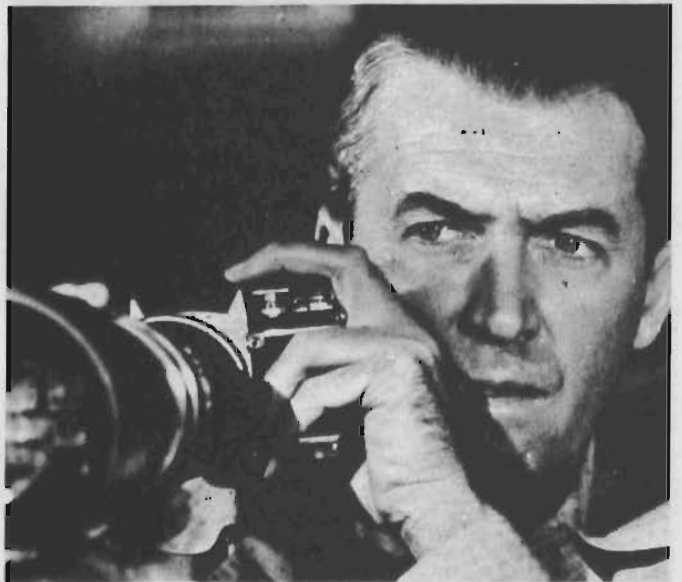
تروفو: تمام این داستانها يك وجه‌مشترك دارند و آن اینکه در تمام آنها عشق به نحوی مداخله می‌کند. مسئلهٔ جیمزاستوارت این است که نمی‌خواهد با گریس‌کلی ازدواج کند. هر چیزی که این آدم در پنجره‌های روبرو می‌بیند با عشق و ازدواج رابطه دارد. زن تنهایی که شوهر و معشوقی ندارد، زوج جوان وشادابی که به تازگی ازدواج کرده‌اند، آهنگساز مجردی که همیشه مشروب می‌خورد، رقاصه‌ای که تمام مردها به او چشم‌طمع دارند، زن و شوهر بدون بچه‌ای که تمام علاقه‌شان را صرف سگ کوچکشان کرده‌اند، و البته زن و شوهری که مدام با هم دعوا دارند تا اینکه همسر به آن نحو مرموز ناپدید می‌شود.

هیچکاك: این تقارن همان تقارنی است که در *سایهٔ يك شك* هم بود. در يك طرف حیاط گریس‌کلی و جیمزاستوارت هستند که یکیشان پایش در گچ است و نمی‌تواند راه برود در حالی که زن آزادانه همه‌جا حرکت می‌کند. در طرف دیگر حیاط زنی است مریض و زمین‌گیر که شوهرش راحت در رفت‌وآمد است.

یکی از چیزهایی که در *پنجرهٔ روبه حیاط* باعث نارضایتی من بود موسیقی آن است، شما فرانتس واکسمن (Waxman) را می‌شناسید؟

تروفو: او موسیقی تعدادی از فیلمهای هامفری بوگارت (Bogart) را نساخته؟







هیچکاك: چرا، موسیقی *ربه‌کا* را هم او ساخته. اگر یادتان باشد یکی از شخصیتهای فیلم یك آهنگساز بود. من می‌خواستم نشان بدهم چطور یك آهنگ محبوب و سرشناس ساخته می‌شود، به این ترتیب که موسیقی را از اول در فیلم ببافم و بسط بدهم تا اینکه در آخر کار با ارکستر کامل اجرا و ضبط بشود. این قسمت آن طوری که من می‌خواستم از کار در نیامد و بسیار باعث دلخوری من شد.

تروفو: این مضمون در قسمت آخر فیلم القا شده، آنجایی که یك دختر قصد خودکشی دارد ولی وقتی می‌شنود که آهنگساز آهنگ تمام‌شده را می‌نوازد از این قصد منصرف می‌شود. در همین لحظه نیست که جیمزاستوارت با شنیدن این آهنگ متوجه می‌شود که عاشق گریس‌کلی است؟

صحنهٔ پرمعنی دیگر جایی است که آن زوج بی‌فرزند پی‌می‌برند که سگ کوچکشان کشته شده است. نکتهٔ جالب در این صحنه واکنش افراطی آنهاست و این سر و صدا و داد و فریاد شدیدی که راه می‌اندازند، انگار که بچهٔ کوچکی از دنیا رفته باشد.

هیچکاك: مسلم است، این سگ تنها بچهٔ آنها بود. در پایان این صحنه دیدید که همه پشت‌پنجره جمع شده‌اند و پائین‌را نگاه می‌کنند، غیر از آن مرد مظنون به قتل که در تاریکی نشسته و سیگار می‌کشد.

تروفو: از قضا این تنها لحظه‌ایست که فیلم دیدگاه خود را عوض می‌کند. با بیرون رفتن دوربین از اتاق جیمز استوارت، صحنه کاملاً حالت عینی و خارجی پیدا می‌کند.

هیچکاك: درست است. این تنها مورد بود.

تروفو: این نمودار یکی دیگر از قواعد کار شما نیست؟ قاعدهٔ شما این است که تا صحنه به اوج درامی خود نرسیده تصویر و نمای کلی آن را نشان نمی‌دهید. مثلاً در *قضیهٔ پارادین*، بعد از پنجاه و پنج دقیقه صحنهٔ دادگاه، اوج ماجرا آنجاست که گریگوری‌پك با خفّت از صحنه خارج می‌شود. تنها در این لحظه است که دوربین خروج او را از یك فاصلهٔ دور دنبال می‌کند و شما تمامی محوطهٔ دادگاه را به ما نشان می‌دهید. در *پنجرهٔ رو به حیاط* هم اولین بار که محوطهٔ حیاط را نشان می‌دهید می‌بینم که زن به خاطر مرگ سگش شروع به داد و بیداد می‌کند و همسایه‌ها به طرف پنجره‌هاشان می‌دوند که ببینند چه اتفاقی افتاده است.

هیچکاك: درست است. اندازهٔ تصویر در اینجا برای هدفی دراماتیك به کار رفته و نه صرفاً برای نمایاندن و تثبیت زمینهٔ وقایع.

همین چند وقت پیش داشتم یك برنامهٔ تلویزیونی را می‌گرفتم و در آن صحنه‌ای بود که مردی وارد کلانتری می‌شود که خود را به پلیس تسلیم کند. نمای درشتی از مرد را داشتم که از در وارد می‌شود، در پشت سرش بسته می‌شود و او به طرف یك میز می‌آید، تمام صحنه را نشان ندادم. از من پرسیدند: «خیال نداری تمام صحنه را نشان بدهی که مردم بدانند قضیه در یك کلانتری می‌گذرد؟» گفتم: «چه لزومی دارد؟» گروهبان که پشت میز نشسته و گوشه‌ای از بدنش در کنار تصویر پیداست سه تا نوار روی بازویش دارد، و همین برای بیان منظور ما کافی است. چه احتیاجی

به یك نمای دور و عمومی است که می‌شود در یك لحظهٔ دراماتیك از آن استفاده کرد؟

تروفو: موضوع به‌هدر دادن تصویر و یا نگهداشتن آن برای استفاده در اینده، موضوع جالبی است. یك چیز دیگر: در پایان *پنجرهٔ روبه حیاط* وقتی قاتل وارد اتاق جیمز استوارت می‌شود، از او می‌پرسد: «از من چه می‌خواهی؟» استوارت جوابی نمی‌دهد چونکه در واقع اعمالش توجیه ناپذیر است. انگیزهٔ کارهای او صرفاً کنجکاوی است.

هیچکاك: درست است. مستحق بلایی است که به سرش می‌آید.

تروفو: با وجود این، با استفاده از نور فلاش عکاسی و خیره کردن چشم قاتل از خودش دفاع می‌کند.

هیچکاك: این فلاشها ما را به ساختمان مأمور مخفی برمی‌گرداند. یادتان هست که در سوئیس‌آلپ هست و دریاچه و شکلات. در اینجا با عکاسی سر و کار داریم که از وسیلهٔ عکاسی‌اش برای کنجکاوی در زندگی مردم استفاده می‌کند. او وقتی می‌خواهد از خودش دفاع کند باز وسیلهٔ عکاسی یعنی لامپهای فلاش را به کار می‌برد. من در کارم قاعدتاً همیشه عواملی را که با یك شخصیت یا یك زمینهٔ وقوع بستگی دارند به کار می‌گیرم. اگر از این وسایل حداکثر بهره‌برداری را نکنم احساس ضعف و نقصان می‌کنم.

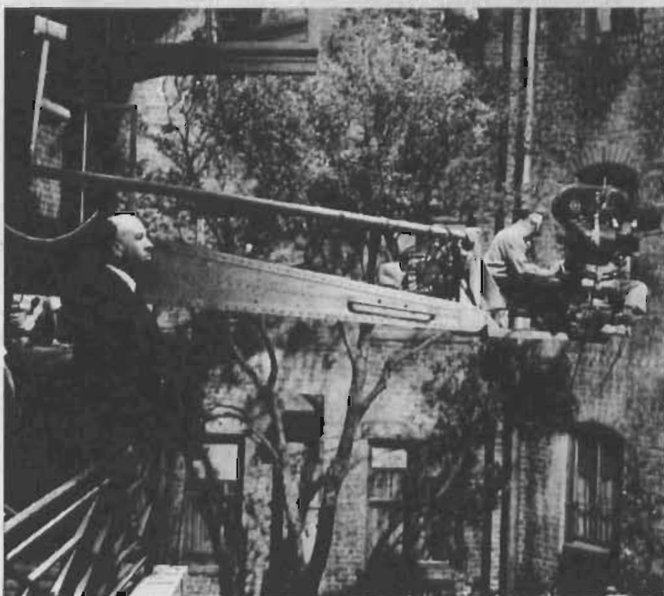
تروفو: از این لحاظ شکل بازگو کردن وقایع واقعاً درخشان است. فیلم را با نمای چهرهٔ عرق کردهٔ جیمز استوارت باز می‌کنید، بعد می‌روید به سراغ پای گچ گرفته‌اش، بعد روی یك میز مجاور که بر آن یك دوربین خرد شده و یك دسته مجله قرار دارد. بعد روی دیوار که بر آن عکسهای اتومبیلهای مسابقه که بعضی معلق‌زنان از مسیر خارج شده‌اند دیده می‌شود. با همین یك حرکت افتتاحیهٔ دوربین ما می‌فهمیم که کجا هستیم، شخصیت اصلی کیست، کارش چیست، و چطور این بلا به سرش آمده است.

هیچکاك: این صرفاً استفاده از وسایل سینمایی برای بیان یك حکایت است. به این ترتیب خیلی جالبتر است تا اینکه یك نفر از استوارت بپرسد: «چطور شد پایت شکست؟» و او جواب بدهد: «موقعی که داشتم از مسابقهٔ اتومبیلرانی عکس می‌گرفتم چرخ یکی از اتومبیلها کنده شد و به من خورد.» روش معمول این‌طور است. به نظر من یکی از بزرگترین گناهان یك سناریست این است که وقتی که به اشکالی برخورد بگوید این موضوع را با گفتگو رفع و رجوع می‌کنیم. گفتگو باید صرفاً صدایی باشد در میان سر و صداهای دیگر فیلم، صدایی که از دهان افراد درمی‌آید، در حالی که چشمهایشان داستان را با تصویر بیان می‌کند.

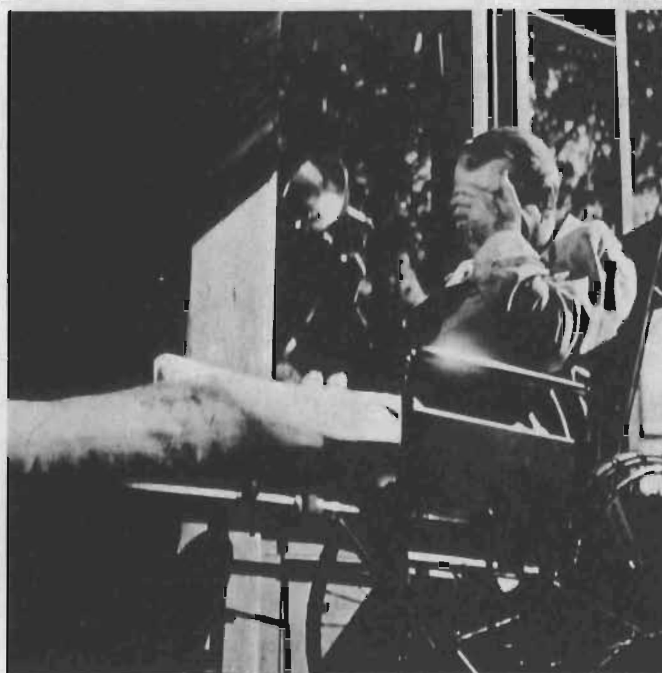
تروفو: به نظر من *پنجرهٔ روبه حیاط* از هر نظر بهترین سناریوی شماست؛ از نظر ساختمان، وحدت فکر خلاقهٔ اصلی و غنای جزئیات.

هیچکاك: در آن دوره من شدیداً احساس خلاقیت می‌کردم، باطریها کاملاً پر بود. جان مایکل هیز که یك نویسندهٔ رادیویی است گفتگوهای فیلم را نوشت. قتل، ایجاد اشکال کرده بود در نتیجه من از دو اتفاق واقعی که موضوع اخبار روزنامه‌های انگلیس بود استفاده کردم، یکی ماجرای پاتریك ماهن (Mahon)و دیگری قضیهٔ دکتر کریپن





پنجرهٔ رو به حیاط



پنجرهٔ رو به حیاط

(Crippen). در جریان ماهن این آدم دختری را در آلاچیقی در ساحل دریا کشته بود، بعد جسدش را قطعه‌قطعه کرده، ضمن مسافرت با قطار این قطعات را به تدریج از پنجره بیرون انداخته بود، اما ندانسته بود کلهٔ مقتوله را چه بکند و همین جا بود که فکر جستجوی کلهٔ قربانی در پنجرهٔ روبه حیاط به نظر من رسید. پاتریك ماهن برای خلاص شدن از شر کله آن را در یك بخاری گذاشت و زیرش را روشن کرد. بعد اتفاقی افتاد که ممکن است ساختگی به نظر برسد ولی کاملاً حقیقت داشت، درست مثل نمایشهای تئاتری، وقتی که او سر مقتوله را درآتش قرار داد هوا منقلب و رعدوبرق شد. تحت تأثیر حرارت، چشمهای مقتوله کاملاً باز شد، مثل کسی که دارد به ماهن نگاه می‌کند. او فریاد زنان زیر باران شدید در ساحل دریا پا به دویدن گذاشت و تا چند ساعت دیگر به خانه برنگشت. وقتی که برگشت آتش جمجمه را سوزانده بود.

چند سال بعد، یکی از چهار بازرس اصلی مأمور تحقیق در این قتل از طرف اسکاتلندیارد به دیدن من آمد. اوبعد از توقیف ماهن بازرسی را دربارهٔ قتل ادامه داده بود. می‌گفت که در پیدا کردن جمجمه دچار اشکال شده‌اند، ردهایی از آن را گیر آورده بودند ولی خودش هنوز پیدا نشده بود. می‌دانست که جمجمه سوزانده شده ولی می‌خواست بداند چه موقعی آن را در آتش گذاشته‌اند و سوختنش چقدر طول کشیده است. بنابراین رفته بود به دکان قصابی، یك کلهٔ گوسفند خریده و آنرا در همان بخاری سوزانده بود.

می‌بینید که در تمام قضایای مربوط به مثله کردن جسد، بزرگترین مسئله برای پلیس، پیدا کردن سر مقتول است.

دکتر کریپن ساکن لندن بود. او زنش را کشت و جسدش را تکه‌تکه کرد. وقتی که مردم متوجه غیبت همسرش شدند او همان توضیح همیشگی را به آنها داد: «زنم به کالیفرنیا رفته است.» ولی کریپن اشتباه بزرگی کرد که منجر به دستگیریش شد. او به منشی‌اش اجازه داد که بعضی از جواهرات همسرش را به خودش بیاویزد و این باعث شد که همسایه‌ها شروع به زمزمه کنند، بعد پای اسکاتلندیارد به میان آمد و کارآگاه دیو (Dew)به تحقیق از کریپن پرداخت، ولی این مرد در مورد غیبت زنش توضیح منطقی و قابل قبولی ارائه داد و تأکید کرد که وی به کالیفرنیا رفته است. کارآگاه دیو چیزی نمانده بود که از ادامهٔ تحقیق منصرف شود، ولی ضمن این احوال برای انجام بعضی کارهای تشریفاتی یك بار دیگر سراغ دکتر رفت و دکتر به اتفاق منشی‌اش پا به فرار گذاشت. طبعاً جنجال شدیدی در گرفت و مشخصات فراریها به تمام کشتیها در دریا اطلاع داده شد. این موقعی بود که تازه استفاده از بیسیم در کشتیها شروع شده بود.

حالا با اجازهٔ شما من می‌پرم به روی عرشهٔ کشتی مونتروز *(Montrose)* که از آنت ورپ (Antwerp)به مونترال می‌رود، تا جریان بقیهٔ داستان را از نظر کاپیتان این کشتی برای شما بازگو کنم.

کاپیتان در بین مسافرین متوجه آقایی به اسم رابینسون و پسر جوانش شد و دید که این مرد نسبت به پسرش علاقهٔ زیادی نشان می‌دهد.



پنجرهٔ رو به حیاط

کاپیتان که مرد فضولی بود (و باید در *پنجرهٔ رو به حیاط* می‌بود!) همچنین دقت کرد که کلاه آقای رابینسون که در آنت ورپ خریداری شده بود پر از کاغذ است تا اینکه اندازهٔ سر او بشود. ضمناً متوجه شد که شلوار پسر جوان با سنجاق‌قفلی در قسمت کمر بسته شده است. به موجب مشخصاتی که او دریافت کرده بود، دکتر کریپن دندان بالا و پایینش مصنوعی بود، و روی دماغش را عینك قاب طلایی‌اش خط انداخته بود. دماغ آقای رابینسون درست یك چنین علامتی داشت. کاپیتان یکشب آقای رابینسون را سر میز خودش دعوت کرد و لطیفه‌ای برایش تعریف کرد که طرف را به قهقهه انداخت و نشان داد که دندانهایش مصنوعی است.

در اینجا دیگر کاپیتان پیامی فرستاد به این مضمون که به گمان او زوج فراری در این کشتی هستند. موقعی که این پیام مخابره می‌شد، دکتر کریپن تصادفاً از کنار کابین بیسیم می‌گذشت و با شنیدن تق‌تق کلیدها به کاپیتان گفت: «این بیسیم واقعاً اختراع جالبی است ها.» به هر جهت کارآگاه دیو با دریافت پیام سوار بر یك کشتی سریع‌السیر وابسته به خطوط اقیانوس پیمای کانادا شد و در محلی به اسم فادرپوینت (Father Point) به رودخانه سنت لارنس (St Lawrence)رسید. بعد خود را به کشتی مونتروز رسانیده سوار شد و به طرف دکتر کریپن رفت و گفت: «صبح به‌خیر، دکتر کریپن» و آنها را گرفت و برگرداند. دکتر اعدام شد و دختر را آزاد کردند.

تروفو: پس در صحنهٔ دزدیِ حلقهٔ عروسی به وسیلهٔ گریس کلی، از این قضیه الهام گرفته بودید؟

هیچکاك: بله، صحنهٔ حلقهٔ عروسی. اگر همسر آن مرد به سفر رفته بود حلقهٔ ازدواجش را هم با خودش می‌برد.

تروفو: یکی از چیزهایی که در این فیلم من لذت بردم معنی دوگانهٔ حلقهٔ عروسی بود. گریس کلی می‌خواهد ازدواج کند ولی جیمز استوارت چنین قصدی را ندارد. دخترك در جستجوی مدرك مخفیانه وارد آپارتمان قاتل می‌شود و حلقه را پیدا می‌کند. بعد این حلقه را به انگشت می‌کند و انگشتش را پشت سرش تکان می‌دهد تا جیمز استوارت که از پنجرهٔ روبرو با دوربین نگاه می‌کند بتواند آن را ببیند. برای گریس کلی این حلقه یك پیروزی دوگانه است. نه فقط مدرکی است که دنبالش می‌گشت بلکه، کسی چه می‌داند، شاید جیمز استوارت را به صرافت بیندازد که به او پیشنهاد ازدواج بدهد. مگر نه اینکه حلقهٔ ازدواج حاضر است؟

هیچکاك: درست است. این یك نکتهٔ طنزآمیز بود.

تروفو: من اولین دفعه‌ای که *پنجرهٔ رو به حیاط* را دیدم هنوز یك منتقد فیلم بودم و یادم هست که نوشتم این فیلم خیلی دلگیر، بدبینانه و شرارت‌آمیز است. اما امروز در این مورد اصلاً چنین نظری ندارم حتی فکر می‌کنم که فیلم واجد تلقی شفقت‌آمیز است. آنچه جیمز استوارت از پنجره می‌بیند وحشتناك نیست، صرفاً نمایش ضعفهای بشری و افرادیست که در جستجوی خوشبختی هستند. شما هم خودتان چنین نظری را دارید؟

هیچکاك: یقیناً.

تروفو: *دستگیری دزد* اولین فیلمی بود که صحنه‌های وقوعش را در



دستگیری دزد

فرانسه گرفتید. در مورد این فیلم کلاً چه نظری دارید؟
هیچکاك: قصهٔ سبکی بود.
تروفو: در ردیف داستانهای آرسن لوپن (Arséne Lupin). کاری گرانت نقش گربه را بازی می‌کند، یك دزد سطح بالای امریکایی که دورهٔ بازنشستگی را در کوت‌دازور می‌گذراند. موقعی که در این ناحیه یك سلسله دزدی رخ می‌دهد مظنون منطقی اوست، هم به خاطر سوء سابقه‌ای که نزد پلیس دارد و هم به خاطر مهارتش در این نوع دزدی. او برای باز یافتن آرامش خود، در راه انجام یك سلسله تحقیقات شخصی از این مهارت استفاده می‌کند. در این ضمن در وجود گریس کلی با عشق آشنا می‌شود و آخر کار معلوم می‌شود که مجرم یك گربهٔ ماده* است.
هیچکاك: قرار نبود فیلم جدّی قلمداد شود. تنها حاشیهٔ جدی‌ای که باید اضافه کنم این است که من چون از رنگ آبی تند شیوهٔ تکنی کالر بدم می‌آید سعی کردم که در صحنه‌های شب این رنگ را به کار نبرم. بنابراین صحنه‌ها را با یك فیلتر سبز گرفتیم که آبی تیره‌تری به دست بدهد که رنگ واقعی آسمان شب است ولی نتیجه باز آنچه می‌خواستم نشد.
تروفو: هستهٔ اصلی قضیه، مثل چند مورد دیگر، دور انتقال گناه می‌چرخد، در این مورد با این تفاوت که گناهکار، زن از کار درمی‌آید.
هیچکاك: این نقش را بریژیت اوبر بازی می‌کرد. من او را در فیلمی به اسم *زیر آسمان پاریس*[5] به کارگردانی ژولی ین دوویویه (Duvivier) دیده بودم که در آن نقش یك دختر روستایی را بازی می‌کرد که برای زندگی به شهر می‌آید. او را انتخاب کردم چون آنقدر قدرتمند می‌نمود که بتواند از دیوارها و بامها بالا برود. در آن موقع متوجه نبودم که بریژیت اوبر در فاصلهٔ بازی بین فیلمها آکروبات کار می‌کند. این یك خوش شانسی بود.
تروفو: بعد از این، یك فیلم بسیار غیرعادی ساختید، *دردسر هری*. در پاریس این فیلم در سینمای کوچکی در شانزه‌لیزه افتتاح شد و انتظار می‌رفت یکی دو هفته بیشتر روی پرده نماند، ولی شش ماه با گنجایش کامل سالن، نمایش داده شد، من عاقبت هم نفهمیدم فیلم برای پاریسیها جالب بود یا تماشاگران را به تمامی توریستهای امریکایی و انگلیسی تشکیل می‌دادند، گمان کنم که فیلم در سایر نقاط دنیا زیاد موفق نبود.
هیچکاك: این رمان را من شخصاً انتخاب کردم و دستم هم کاملاً باز بود. فیلم که تمام شد توزیع کننده‌ها نمی‌دانستند با آن چه معامله‌ای بکنند، باید به نحو خاصی مورد بهره‌برداری قرار می‌گرفت. آنها فکر می‌کردند این فیلم، فیلم خاصی است، ولی من چنین نظری را نداشتم.

داستان ازیك رمان انگلیسی نوشتهٔ جك تریوراستوری (Trevor Story) گرفته شده بود و من تغییر زیادی در آن ندادم. به نظر من جنبهٔ بذله در این اثر خیلی غنی است. یکی از بهترین گفتارهای این فیلم صحنه‌ایست که ادموند گوین پیر برای اولین بار دارد جسد را روی زمین می‌کشد و زنی بربالای تپه نزد او می‌آید و می‌گوید: «اشکالی پیش آمده کاپیتان؟» به نظر من این فوق‌العاده با نمك است، روح تمام داستان است.

5. *Sous le Ciél de Paris*





دردسر هری

تروفو: پیداست که شما به این فیلم علاقهٔ خاصی دارید.

هیچکاک: من همیشه به ایجاد تضاد در خلاف جریان مرسوم حرکت کردن و از قراردادهای جاری گسستن علاقه داشته‌ام. در مورد این فیلم، من ملودرام را از شب تاریك و ظلمانی گرفتم و آن را به روز روشن کشاندم، مثل اینکه صحنهٔ جنایتی را در کنار جوی زمزمه‌گر قرارداده باشم که قطرهٔ خونی در آب روشن بچکد. این تضادها، کنترپوآن[٦] ایجاد می‌کند و عادیات زندگی را به سطح بالاتری می‌رساند.

تروفو: شما با موفقیت نشان داده‌اید که چطور چیزهای خوفناك و وحشت‌آور، عناصری را که خیلی آسان ممکن است کثیف و زننده باشند، می‌شود جوری فیلم کرد که کراهت‌آورکه نباشند هیچ، اغلب حتی جذاب جلوه کنند.

اواخر فیلم هر یك از شخصیتها فرصت دارد که آرزویی بکند و چون شرلی مك‌لین آرزویش را در گوش یك نفر دیگر زمزمه می‌کند، نمی‌شود فهمید این آرزو چیست، فقط می‌توان حدس زد که باید چیز بخصوصی باشد. بعد در آخر کار می‌فهمیم آنچه که او می‌خواسته یك تختخواب دونفره بوده. این نکته مال کتاب نیست، نه؟

هیچکاك: نه، جان مایکل هیز آن را در سناریو گنجاند.

تروفو: این نکتهٔ کوچك یك علامت سؤال انتظارآمیز ایجاد می‌کند و به لطف پردهٔ آخر فیلم می‌افزاید.

هیچکاك: معادل کرسندو[٧] (Crescendo) و یا کودا[٨](Coda)در فیلمهای دیگر من است. ما همین کار را در آخر *قایق نجات* و *طناب* هم کردیم.

دردسر هری اولین فیلم شرلی مك‌لین بود، او در این فیلم خیلی جلوه کرد و بعد هم در سینما کارش خوب گرفت. مرد جوان فیلم، جان فورسایت (Forsythe) در تلویزیون حالا خیلی معروف است و در یکی از نمایشهای تلویزیونی من نقش اول را داشت.

تروفو: تمام لطف فیلم بر پایهٔ یك تدبیر بنا شده بود: یك حالت بی‌اعتنایی لاقیدانه. شخصیتهای فیلم راجع به جسد مرده طوری حرف می‌زنند که انگار یك بسته سیگار است.

هیچکاك: هدف هم همین است. هیچ چیز به اندازهٔ دست‌کم گرفتن مرا جلب نمی‌کند.

تروفو: ما قبلاً دربارهٔ تفاوتهای بین نسخهٔ انگلیسی و امریکایی فیلم *مردی که زیاد می‌دانست* صحبت کرده‌ایم. یکی از این اختلافات البته بازی جیمز استوارت است در نسخهٔ مجدد. او هنرپیشهٔ خوبی است و شما هم یقیناً امتیازات او را خیلی خوب بروز می‌دهید. به نظر می‌رسد که کاری گرانت و جیمز استوارت در فیلمهای شما تبادل دارند،هرچندی یکی از آن دو را به نحوی متفاوت به کار می‌برید. فیلمهایی که با کاری گرانت می‌سازید معمولاً شوختر است. در مورد جیمز استوارت بیشتر روی احساس تکیه می‌شود.

هیچکاك: بدیهی است این دو نفر علیرغم شباهتهایشان در واقع کاملاً با هم فرق دارند. در *مردی که زیاد می‌دانست* جیمز استوارت نقش یك مرد آرام و جدی را بازی می‌کرد. کاری گرانت نمی‌توانست این نقش را به این

٦. Counterpoint، در اصطلاح موسیقی به ذم‌گیری و هماهنگ کردن صداها اطلاق می‌شود. ـ م.

٧ و ٨. در اصطلاح موسیقی، نوایی است که به تدریج قوی شود. ـ م.








مردی که زیاد می‌دانست (۱۹۵٦)

ترتیب دربیاورد اگر او را در این فیلم شرکت داده بودم شخصیتش به کلی فرق می‌کرد.
تروفو: من متوجه شدم که شما برای جلوگیری از مسئلهٔ سانسور زحمت زیادی کشیده بودید که در این فیلم از کشور بخصوصی اسم برده نشود. در نسخهٔ اصلی، فیلم در سوئیس شروع می‌شد، اما در نسخهٔ دوم شروع ماجرا در مراکش است. به هر جهت معلوم نبود سیاستمداری که قرار بود کشته شود وابسته به یکی از دموکراسیهای توده‌ای است یا خیر.
هیچکاك: من البته خیال نداشتم خودم را موقوف مملکت خاصی کنم، فقط ذکر کردیم که جاسوسها با کشتن آن سفیر خیال داشتند دولت انگلیس را در محظور قرار بدهند. در اینجا فقط یك موضوع باعث ناراحتی من بود و آن انتخاب کسی بود که بتواند رل سفیر را بازی کند. در این موارد به هیچ وجه نمی‌شود به قضاوت قسمت انتخاب هنرپیشه اتکاء کرد. فکر می‌کنم وقتی آدم از آنها می‌خواهد هنرپیشه‌ای برای ایفای نقش یك آسانسورچی پیدا کنند، یك دفتر بزرگ راهنما برمی‌دارند، حرف «آ» را می‌آورند و هر هنرپیشه‌ای که در عمرش نقش مأمور آسانسور را بازی کرده دعوت می‌کنند.
تروفو: واقعاً به این ترتیب عمل می‌کنند؟
هیچکاك: دقیقاً این کاری است که می‌کنند. موقعی که من در لندن بودم تقاضا کردم یك نفر را برای بازی در نقش سفیر برایم پیدا کنند و آنها تعداد زیادی مرد ریزاندام با ریشهای کوچك نزد من فرستادند. یك نفر می‌گفت: «من در فلان فیلم نقش نخست‌وزیر را بازی می‌کردم»، دیگری می‌گفت: «من در فلان فیلم نقش شارژدافررا داشتم» عاقبت به قسمت انتخاب هنرپیشه گفتم که دیگر لازم نیست سفیر برای من بفرستند، خواهش کردم یك نفر را به قسمت آرشیو یك روزنامه بفرستند که عکس تمام سفرای خارجی مقیم لندن را برای من بیاورد. عکسها را آوردند و یك نفر از آنها ریش نداشت.
تروفو: مردی که انتخاب کرده بودید فوق‌العاده خوب بود، با سری کاملاً بی‌مو و یك صورت باز و بیگناه، مثل یك بچه.
هیچکاك: او در تئاترهای کپنهاك هنرپیشهٔ بسیار برجسته‌ای بود.
تروفو: برگردیم به سراغ شروع فیلم در بازار مراکش. در نسخهٔ اصلی پیرفرنه تیر می‌خورد. ولی در این فیلم دانیل ژلن را از پشت با کارد می‌زنند.
هیچکاك: این موضوع کارد در پشت از فکری ناشی می‌شود که من مدتهای مدیدی در سر داشتم و عاقبت قسمتی از آن را در این فیلم آوردم.
فکری که داشتم آن بود که نشان بدهم یك کشتی از هندوستان با خدمه‌ای که سه‌چهارم آن هندی‌اند وارد بندرگاهی در لندن می‌شود، یکی از ملوانها را پلیس دنبال می‌کند و او خود را به اتوبوسی می‌رساند که صبح یکشنبه عازم کلیسای سن‌پل است در کلیسا وی از قسمتی که به گالری نجوا معروف است سر درمی‌آورد. او از یك طرف می‌دود، پلیس از طرف دیگر و بالاخره موقعی که چیزی نمانده به او برسند این مرد جستی می‌زند و جلوی محراب به زمین می‌غلتد. مراسم عبادت قطع می‌شود، همه به



مردی که زیاد می‌دانست (۱۹۵٦) : سفیر

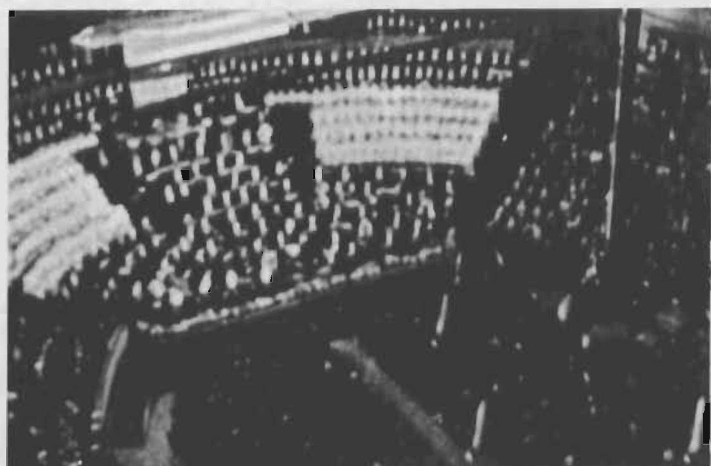
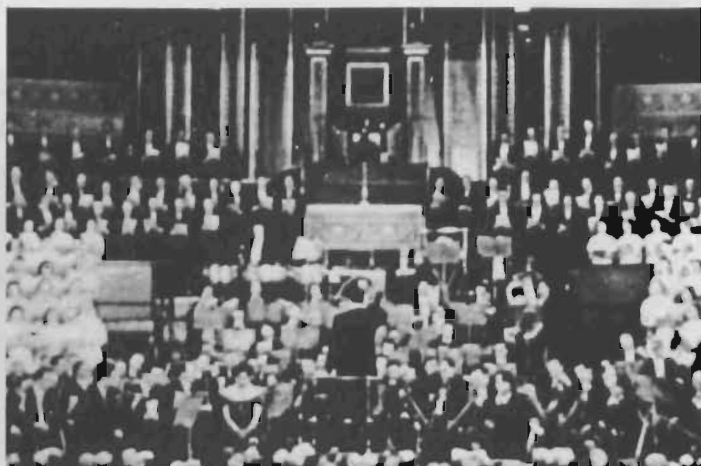
طرف مردی که بر زمین افتاده می‌دوند و وقتی که او را برمی‌گردانند می‌بینند کاردی در پشتش جا گرفته است. بعد یك نفر دست به صورت این مرد می‌زند و رنگ سیاه پاك می‌شود و زیرش پوست سفید ظاهر می‌شود، پیداست که این آدم هندی نبوده است.

تروفو: این قسمت، یعنی سفیدی زیر رنگ‌سیاه، در فیلم هست، موقعی که دانیل ژلن کشته می‌شود...

هیچکاك: بله، من هیچ‌وقت نتوانستم این فکر را تکمیل کنم. حل این معما می‌توانست جالب باشد که چطور مردی که تحت‌تعقیب پلیس است بعد از اینکه به زمین می‌افتد کاردی در پشتش جا می‌گیرد.

تروفو: مضمون جالبی است، موضوع صورت رنگ‌شده هم صحنهٔ خوبی به نظر می‌رسد، اما در این صحنه چیز عجیبی هست، جیمزاستوارت بعد از اینکه دست به صورت سیاه‌شدهٔ دانیل ژلن می‌زند دستش را بالا می‌آورد و روی دستش لکهٔ آبی‌رنگی دیده می‌شود این مسئله حیرت‌آور است.

هیچکاك: این هم مضمون دیگری است که تکمیل نشد. در شروع این صحنهٔ تعقیب در مراکش که دانیل ژلن فرار می‌کند قرار بود یك صحنه در بازار اتفاق بیفتد که ژلن ضمن فرار با چندنفر که دارند پشم رنگ می‌کنند برخورد کند تا وقتی رد می‌شود پاها و ردایش در رنگ آبی فرو رود، طوری که موقع فرار یك رد آبی از خودش بجا بگذارد. این برگردانی از ردسرخ خون است، ولی در اینجا تعقیب‌کنندگان به جای رد قرمز، رد آبی را دنبال می‌کنند.

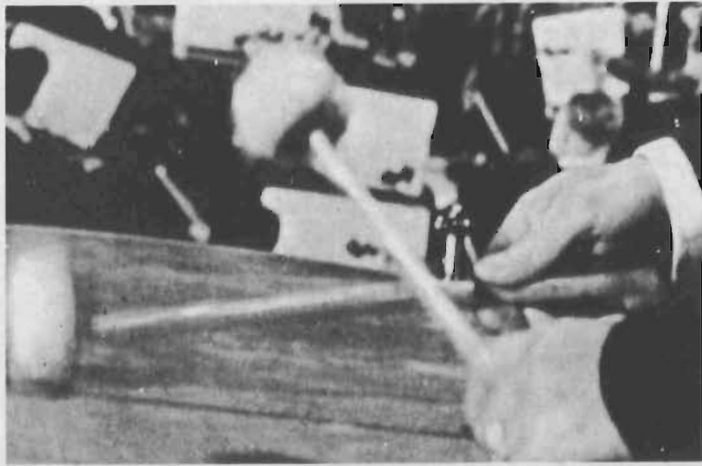









مردی که زیاد می‌دانست (۱۹۵۶)










تروفو: همچنین برگردانی است از ماجرای نیم‌وجبی و سنگریزه‌هایی که او در راه می‌اندازد.

قبلاً راجع به بعضی از اختلافات بین صحنه‌های آلبرت هال در نسخهٔ انگلیسی سال ۱۹۳٤ و نسخهٔ امریکایی سال ۱۹۵۰ گفتگو کردیم. این صحنه‌ها در نسخهٔ دوم به مراتب بر نسخهٔ اول برتری دارد.

هیچکاك: بله، گمانم موقعی که از نسخهٔ اول صحبت می‌کردیم به این موضوع پرداختم. من فکر می‌کنم کمال مطلوب برای آنکه این صحنه نهایت تاثیر را داشته باشد اینست که تماشاگر فیلم نت موسیقی بداند.[۹]

تروفو: چرا؟

هیچکاك: من زحمت زیادی کشیدم تا خاطرجمع شوم که همه به روشنی نقش سنج ها را در این صحنه خواهند فهمید. یادتان هست لحظه‌ای را که دوربین روی صفحهٔ نتی که جلوی نوازندهٔ سنج است حرکت می‌کند؟

تروفو: بله، دوربین یك حرکت افقی روی پنج خط حامل انجام داد.

هیچکاك: در طی این نما دوربین برتمام قطعات بی‌صدا حرکت می‌کند تا به آن نتی برسد که نوازندهٔ سنج باید بنوازد. اگر مردم می‌توانستند نت این قسمت را بخوانند هیجان و دلهره بیشتر نمی‌شد؟

تروفو: بدیهی است که این کمال مطلوب است. در نسخهٔ اصلی صورت نوازندهٔ سنج را نشان نمی‌دادید ولی در نسخهٔ مجدد این نکته را اصلاح کرده بودید. ضمناً نوازندهٔ سنج کمی شبیه به شما است!

هیچکاك: صرفاً یك تصادف است.

تروفو: صورتی کاملاً بی‌احساس دارد.

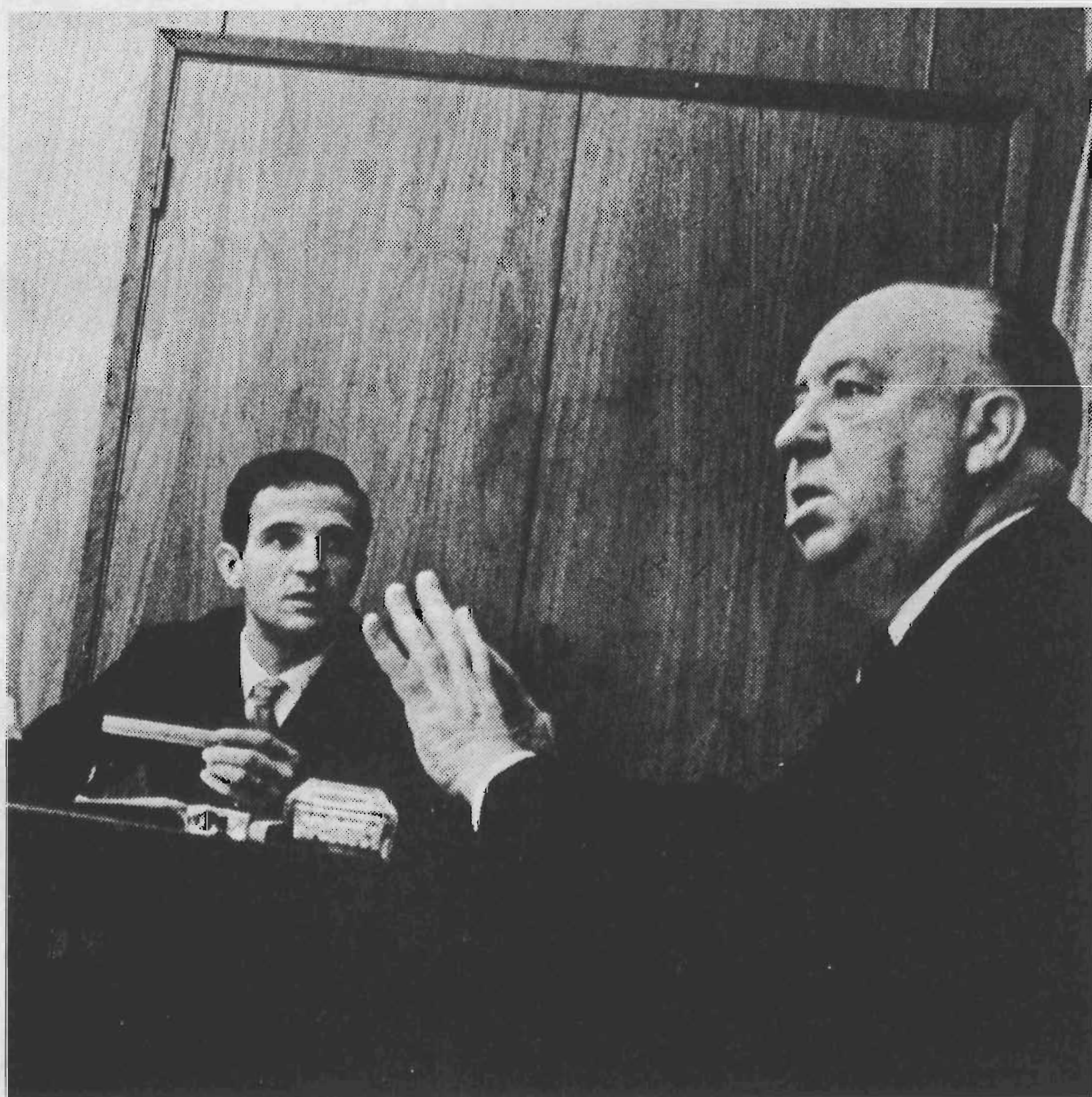
هیچکاك: این بی‌احساس بودن فوق‌العاده مهم است، چون این آدم خودش نمی‌داند که عامل مرگ است. او در واقع بدون آنکه خودش بداند قاتل واقعی است.



مردی که زیاد می‌دانست (۱۹۵٦)

۹. جاسوسی که در جریان اجرای کنسرت در آلبرت‌هال مامور قتل آن سیاستمدار است، دستور دارد درست در لحظه‌ای شلیك کند که در جریان اجرای کنسرت، نوازنده صفحه‌های سنج را به هم می‌کوبد. زیرا صدای شلیك باید زیر صدای سنج محو شود. ـ ف. ت.

۱۲





مرد عوضی

تروفو: بعد از آن دست به ساختن مرد عوضی زدید که روایتی بسیار امین از یك ماجرای خبری واقعی است.

هیچکاك: سناریو بر پایهٔ قضیه‌ای قرار داشت که من در مجلهٔ لایف *(Life)* خوانده بودم. در سال، گمان می‌کنم ۱۹۵۲، نوازنده‌ای که در کلوب استورك (Stork) نیویورك کار می‌کرد ساعت دوی بعد از نیمه‌شب به خانه‌اش می‌رفت که جلوی در دو مامور او را گرفتند و از همان‌جا با خود به جاهای مختلف مثل میخانه‌ها بردند. هرجا که می‌رفتند از اشخاص مختلف می‌پرسیدند: « این همان آدم است؟» به هرحال این شخص را به جرم سرقت مسلحانه توقیف کردند و گرچه کاملاً بی‌گناه بود، او را به محاکمه کشیدند. در نتیجهٔ این بدبختیها عاقبت زن او عقلش را از دست داد و کارش به آسایشگاه امراض روحی کشید که احتمالاً هنوز هم همانجاست. در جریان محاکمه یکی از اعضای هیئت منصفه چنان از مجرمیت این مرد خاطرجمع بود که وقتی وکیل مدافع متهم داشت از یکی از شهود دادستان بازجویی می‌کرد این شخص از جا برخاست و خطاب به رئیس دادگاه گفت: « عالیجناب، یعنی انجام تمام این تشریفات واقعاً لازم است؟» در نتیجهٔ این نقض تشریفات ناگزیر محاکمه را تعطیل کردند که در این فاصله قبل از آنکه دادگاه کار خود را از سر بگیرد پلیس دزد واقعی را دستگیر کرد.

من فکر کردم که اگر تمام این ماجرا از دریچهٔ چشم مرد بی‌گناه نشان داده شود فیلم جالبی از کار درمی‌آید، اینکه شرح بدهیم که این آدم در نتیجهٔ گناهی که دیگری مرتکب شده چه مصائبی به سرش می‌آید. آنچه بدبختی و رنج این مرد را وحشتناکتر جلوه می‌دهد آنست که وقتی اعتراض می‌کند و می‌گوید بی‌گناه است، اطرافیان با مهربانی و خوشرویی می‌گویند: « بله، بله، البته!»

تروفو: می‌فهمم چرا این داستان شما را جلب کرده بوده: یك نمونه زنده و واقعی از موضوع مورد علاقهٔ شماست، مردی که متهم به گناهی که دیگری مرتکب شده می‌شود، درحالی که تمامی شهود علیه او گواهی می‌دهند.

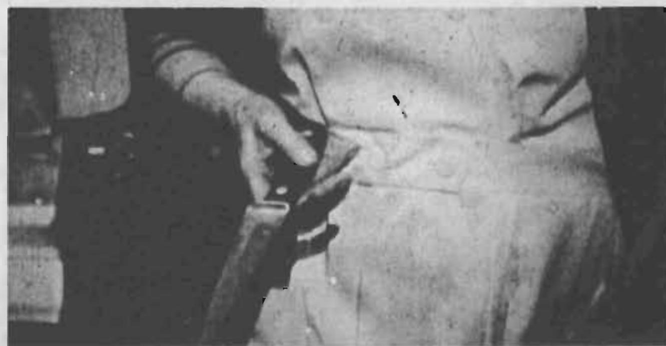
می‌خواهم بدانم فیلم شما تا چه حد اصالت دارد، به عبارت دیگر از کجاها و چرا لازم دیدید که از حقیقت عدول کنید؟

هیچکاك: این سؤال، سؤال خوبی است چونکه من در جریان فیلمبرداری این فیلم خیلی چیزها یاد گرفتم. مثلاً به خاطر حفظ اصالت همه چیز را به دقت بازسازی کردیم و اشخاصی که واقعاً در اصل قضیه شرکت داشتند به کار گرفتیم. از این افراد در بعضی از وقایع قضیه استفاده کردیم و هرجا که امکان داشت نقشها را به هنرپیشه‌های غیر سرشناس سپردیم، صحنه‌ها را در محلهایی که ماجرا واقعاً رخ داده بود فیلمبرداری کردیم. در داخل زندان نحوهٔ رفتار زندانیها و اینکه چطور رختخواب و لباسهای خود را مرتب می‌کنند مورد دقت قرار دادیم. بعد یك سلول خالی را برای هنری فاندا گیرآوردیم و او را واداشتیم که این کارهای جاری را درست به وضعی که یك زندانی انجام می‌دهد برگزار کند. همچنین از همان آسایشگاهی استفاده کردیم که همسر این مرد را به آنجا می‌سپردند و دکترهای واقعی را واداشتیم که نقش خود را بازی کنند.

این نمونه‌ایست از آنچه که آدم از ساختن فیلمی که در آن همه چیز مطابق با اصل و واقعیت بازسازی شده یاد می‌گیرد. در پایان ماجرا، مجرم واقعی درحالی که قصد سرقت از یك اغذیه‌فروشی را دارد به‌سبب شجاعت زن صاحب مغازه گیر می‌افتد. من فکر کردم شیوهٔ ساختن این صحنه آن است که مرد داخل مغازه شود، هفت‌تیرش را دربیاورد، موجودی صندوق را طلب کند. بعد زن مغازه‌دار به‌نحوی آژیر خطر را به‌صدا دربیاورد و یا کشمکشی دربگیرد که طی آن دزد دستگیر شود. امّا آنچه که درواقع رخ داده بود، و ماهم درفیلم به‌همان ترتیب نشان دادیم، این بود که مرد وارد مغازه می‌شود و از زن فروشنده کمی سوسیس و ژامبون می‌خواهد. بعد که زن فروشنده برای رفتن پشت پیشخوان از کنار او رد می‌شود، مرد هفت‌تیری را که در جیب دارد به‌طرف زن هدف می‌گیرد. زن که برای بریدن ژامبون کارد بزرگی در دست دارد بدون آنکه خود را ببازد نوك کارد را برشکم مرد می‌گذارد و درحالی که مرد جا خورده درجای خودش ایستاده، زن پایش را دوبار محکم به زمین می‌کوبد. مرد که کمی نگران شده می‌گوید: «آرام باش خانم.» ولی زن که به‌طرز حیرت‌انگیزی آرام مانده، نه یك ذره ازجایش تکان می‌خورد و نه حرفی می‌زند. دزد از خونسردی زن چنان جا می‌خورد که نمی‌داند چه باید بکند. ناگهان شوهر این زن که صدای پای او خبرش کرده از زیرزمین بالا می‌آید و گریبان دزد را می‌گیرد و او را می‌برد به یك گوشهٔ دکان و پشت به قفسه‌های غذا نگاه‌می‌دارد، درحالی که زنش به پلیس تلفن می‌کند. دزد که کاملاً ترسیده شروع می‌کند به ندبه و زاری که: «ولم کنید، زن و بچه‌هایم منتظر منند.» من این حرف آخری را خیلی دوست داشتم. از آن حرفهایی است که هرگز به فکر آدم نمی‌رسد در سناریو بیاورد، و حتی اگر هم به مخیلهٔ آدم برسد، جرأت نمی‌کند بکارش ببرد.

تروفو: البته، حقیقت از افسانه عجیب‌تر است. باوجود این واضح است که شما ناچار بودید داستان را دراماتیزه کنید.[1] این کار را به چه ترتیبی کردید؟




مرد عوضی

۱. برای نمایش تنظیم کردن، به صورت درام درآوردن. ـ م.



هیچکاك: طبعاً مسئله‌ای بود، مثلاً سعی کردم به صحنهٔ پیدا شدن مقصر واقعی صورت درام بدهم. هنری فاندا را نشان دادیم که در مقابل شمایل یکی از مقدسین دعایی را زمزمه می‌کند، بعد تصویر صورت او کم‌کم محو می‌شد و جایش را به تصویر صورت دزد واقعی می‌داد و این تصویر دوم روی صورت فاندا قرار می‌گرفت.



بعد، برخلاف فیلمهایی مثل *بومرنگ*[2] و *شمال ۷۷۷*[3] که همه چیز از دید یك بازرس نشان داده می‌شود که در بیرون تلاش می‌کند مرد بی‌گناه را از زندان نجات بدهد، فیلم من از دید خود زندانی ساخته شده بود. از همان اول، این مرد وقتی که دستگیر می‌شود در اتومبیل بین دو کارآگاه نشسته است. نمایی درشت از صورت اوست که به سمت چپ نگاه می‌کند و ما نیمرخ خشن نگهبان را از دید او می‌بینیم. بعد به راست متوجه می‌شود و نگهبان دیگر را می‌بینیم که سیگار برگش را روشن می‌کند. مرد به روبرو چشم می‌اندازد و راننده را می‌بیند که در آینهٔ اتومبیل او را نگاه می‌کند. اتومبیل راه می‌افتد و مرد برمی‌گردد و نگاهی به خانهٔ خودش می‌اندازد. سرنبش گذر میخانه‌ای است که وی معمولاً به آنجا سر می‌زده، جلوی میخانه چند دختر کوچك درحال بازی هستند. از کنار اتومبیلی که متوقف است می‌گذرند و زنی که داخل این اتومبیل نشسته دارد رادیو را روشن می‌کند. در دنیای خارج همه چیز به‌حال عادی جریان دارد، انگار که هیچ اتفاق غیرمعمولی صورت نگرفته است، معذلك این مرد در داخل این اتومبیل زندانی است.



برداشت کاملاً شخصی و ذهنی است. مثلاً، آنها او را به یك زندانی دیگر دستبند می‌زنند. در راه رسیدن به کلانتری افراد مختلفی نگهبان او هستند ولی این مرد چون خجالت می‌کشد سرش را پایین انداخته و به جلوی پایش نگاه می‌کند، در نتیجه ما هیچ‌وقت نگهبانها را نمی‌بینیم. گاه به گاه دستبند باز می‌شد و یك مچ دست دیگر داخل آن قرار می‌گرفت. به همین ترتیب در تمام طول راه ما فقط قسمت پایین پای نگهبانها، کف اتاقها و قسمت پایین درها را می‌بینیم.



تروفو: من متوجه تمام این نکات دقیق شدم ولی نمی‌دانم که واقعاً از نتیجهٔ کار کاملاً راضی هستید یا نه. به عبارت دیگر فکر می‌کنید مرد عوضی درحد کار متعارف شما هس[illegible] یا خیر؟

هیچکاك: وفاداری نسبت به ماجرا[illegible] و[illegible] ساختمان فیلم خللهایی ایجاد کرد. اولین ضعف، وقفهٔ طولانی‌ای بو[illegible] که در سرگذشت مرد پیش می‌آمد، برای آنکه نشان داده شود که چطور همسر او به تدریج دارد عقلش را از دست می‌دهد. موقعی که به قسمت دادگاه رسیدیم دیگر فیلم از اوج هیجانش سقوط کرده بود. بعد هم محاکمه، مثل واقعیت ماجرا، خیلی ناگهانی تمام شد. شاید من آنقدر سرگرم حفظ اصالت بودم که به اندازهٔ کافی در واقعیت مداخله نکردم.



مرد عوضی

تروفو: اشکال عمده به نظر من اینست که سبك کار شما که در حیطهٔ قصه به حد کمال رسیده با ساختمان و لوازم یك اثر مستند مغایر است و این تضاد در سراسر فیلم به چشم می‌خورد. صورتها، نگاهها و حرکات «استیلیزه» شده‌اند، درحالی که واقعیت را هرگز نمی‌شود استیلیزه کرد.

2. *Boomerang*
3. *Northside 777*

مرد عوضی



مرد عوضی

قبول ندارید که دراماتیزه کردن حوادث واقعی سبب شد که این حوادث از واقعیت دور بیفتد؟

هیچکاك: یادتان باشد که مرد عوضی به صورت یك فیلم تجارتی ساخته می‌شد.

تروفو: بدیهی است، معذلك من فکر می‌کنم اگر این فیلم را کارگردان دیگری می‌ساخت تجارتی‌تر می‌شد، کارگردانی با استعداد کمتر و با دقت کمتر. کسی که درمورد قواعد دراماتیك مربوط به مشارکت دادن تماشاگر در وقایع، دردسری به خودش نمی‌داد و یا اصولاً از این قواعد خبری نداشت. البته این فیلم دراین صورت کاملاً فیلم دیگری می‌شد، فیلمی با یك پرداخت کاملاً عینی، مثل یك اثر مستند. امیدوارم از این حرفهای من ناراحت نشوید.

هیچکاك: به‌هیچ‌وجه. نه اینکه با شما مخالف باشم، فقط فکر می‌کنم تحلیل این مساله کار مشکلی است. مطابق با استدلال شما، مطلب اینست که وقتی آدم قرار باشد داستانی واقعاً مهم و با اهمیت را روایت کند باید آن را بدون شرکت دادن هنرپیشه‌ها بسازد.

تروفو: لزوماً خیر، هنری فاندا کامل بود، بسیار طبیعی و مثل یك آدم خیابانی اصیل‌وواقعی. مسالهٔ اصلی، مسالهٔ کارگردانی است. شما می‌کوشید که تماشاگر با فاندا پیوند برقرار کند، ولی مثلاً موقعی که این آدم وارد سلولش می‌شود نشان می‌دهید که دیوارها در مقابل دوربین به چرخش درمی‌آید. این یك تدبیر غیرواقع‌گرایانه است. فکر می‌کنم خیلی قانع‌کننده‌تر می‌بود اگر صرفاً هنری فاندا را نشان می‌دادید که در سلول روی چهارپایه‌ای نشسته است.


OFFICES















هیچکاك: شاید، ولی این صحنه نسبتاً ملال‌انگیز نمی‌شد؟
تروفو: راستش خیال نمی‌کنم، چونکه این ماجرای واقعی خود به خود قوت دراماتیك دارد. داستان باید به شیوهٔ بسیار عینی فیلم می‌شد. دوربین، مثل فیلم مستند، باید همیشه در یك ارتفاع عادی باقی می‌ماند. موضوع باید مثل یك فیلم خبری پرداخت می‌شد.
هیچکاك: می‌خواهید بگویید که باید این فیلم را برای کلوبهای هنری می‌ساختم.
تروفو: البته که نه، امیدوارم که سماجت مرا در این مورد ببخشید. صحنه‌هایی که از وقایع زندهٔ دکتر کریپن و پاتریك ماهون ملهم می‌شد خیلی خوب و موفق در متن *پنجرهٔ رو به حیاط* بافته شده بود، اما صمیمانه عقیده دارم که این نوع مادهٔ کار که صددرصد اصالت دارد مناسب با سبك کار شما نیست.
هیچکاك: بگذارید صرفاً بگوییم که این فیلم، فیلم خاص من نبود. به هر جهت در آن دوره، سینما دستخوش بحران بود و من چون قبلاً فیلمهای زیادی برای کمپانی برادران وارنر ساخته بودم این فیلم را بدون اینکه دستمزدی برای خودم بردارم برای آنها ساختم. فیلم کاملاً مال آنها بود.
تروفو: میل دارم خاطرنشان کنم که ایرادهای من به این فیلم براساس طرز تلقی خود شما قرار دارد. شما مرا متقاعد کرده‌اید که بهترین فیلمهای هیچکاك آنهایی هستند که نزد عامهٔ مردم محبوبترین‌اند. این دقیقاً همان چیزی است که باید باشد چونکه واکنش عامه یك جزء اساسی کار شماست.

با وجود این باید بگویم که بعضی از قسمتهای *مرد عوضی* را ببسیار دوست داشتم. مخصوصاً صحنهٔ دوم در دفتر وکیل. قبلاً در آنجا صحنه‌ای بود که طی آن هنری فاندا بسیار دل‌افسرده می‌نمود درحالی که ورامایلز (Vera Miles) چنان سرحال و پرحرف بود که وکیل را کم‌کم داشت ناراحت می‌کرد. در صحنهٔ دوم هنری فاندا مطمئن‌تر و زباندارتر از صحنهٔ اول است و وکیل هم خوشبین‌تر به نظر می‌رسد. از طرف دیگر ورامایلز حالا کاملاً بی‌احساس جلوه می‌کند و مطلقاً به حرفهای این دو نفر توجهی ندارد. هنری فاندا چون زنش را هر روز می‌بیند متوجه تغییری که در او حاصل شده نیست ولی پیداست که وکیل از آنچه درحال این زن رخ داده حیران و نگران است. موقعی که او از پشت میزش بلند می‌شود و در محوطهٔ دفتر با این زن راه می‌رود صورتش افکار او را بیان می‌کند. معلوم است که فکر می‌کند همسر موکلش دارد عقل خود را از دست می‌دهد. گرچه گفتگوها در این صحنه کاملاً عادی است، این مفهوم با کمال روشنی منتقل می‌شود. این یك نمونهٔ فوق‌العاده از یك صحنهٔ سینمایی ناب، یك صحنهٔ خاص هیچکاکی است، ولی باید متذکر بشوم که در اینجا شما از بازسازی دقیق و امین داستان واقعی عدول کرده و به حیطه و فرم قصه وارد شده بودید.
هیچکاك: بگذارید پروندهٔ *مرد عوضی* را در ردیف پروندهٔ فیلمهای بی‌تفاوت هیچکاك قرار بدهیم.
تروفو: من هدفم این نبود. امیدوار بودم شما از فیلم دفاع کنید.









مرد عوضی (عکسهای روبرو و بالا)

هیچکاک: نمی‌شود. من آنچنان دلبستگی شدیدی به این فیلم ندارم، ولی به خاطر ترس خودم از پلیس، از قسمت اول فیلم خوشم می‌آید. همچنین قسمتی را که فاندا دارد دعا می‌کند و مقصر واقعی پیدا می‌شود، می‌پسندم. بله، از این تقارن مسخره خوشم می‌آید.

تروفو: سرگیجه از روی رمان *از میان مردگان*[4] نوشتهٔ بوآلو ـ نارسژاك (Boileau – Narcejac) گرفته شده. این رمان مخصوصاً نوشته شده که شما فیلمی از روی آن بسازید.

هیچکاک: نه، این‌طور نیست. رمان قبل از اینکه ما حقوق تهیهٔ فیلم را بخریم نوشته شده بود.

تروفو: با وجود این، کتاب را مخصوصاً برای شما نوشته بودند.

هیچکاک: جداً این‌طور فکر می‌کنید؟ اگر من آن را نمی‌خریدم چه می‌شد؟

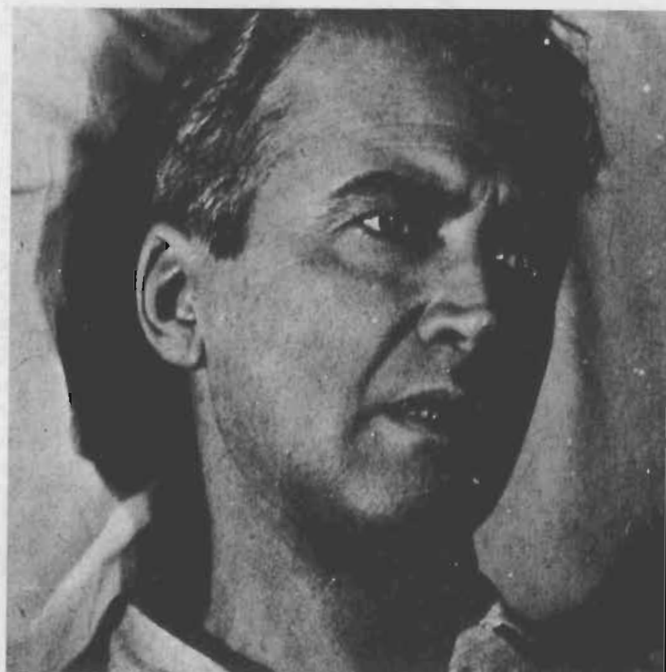
تروفو: در این صورت یك کارگردان فرانسوی براساس شهرت و موفقیت *شیطان صفتان* آن را می‌خرید. درواقع بوآلو و نارسژاك از روی یك تئوری واحد چهار پنج رمان نوشته بودند. اینها وقتی فهمیدند که شما علاقه داشته‌اید حق تهیهٔ *شیطان صفتان* را بخرید دست به کار شدند و کتاب *از میان مردگان* را نوشتند که پارامونت آن را برای شما خرید.

می‌شود بگویید چه چیز این کتاب مخصوصاً نظر شما را جلب کرد؟

هیچکاک: من مجذوب تلاش قهرمان ماجرا برای خلق محدود یك زن مرده در قالب یك زن زنده شدم. همان‌طوری که می‌دانید داستان به دو قسمت تقسیم می‌شود. قسمت اول با مرگ مادلین، زنی که از برج کلیسا سقوط می‌کند به پایان می‌رسد. قسمت دوم با صحنهٔ برخورد بین قهرمان و جودی، دختر تیره‌مویی که درست به مادلین شباهت دارد، شروع می‌شود. در کتاب، در شروع قسمت دوم است که قهرمان با جودی آشنا می‌شود و سعی می‌کند او را به شکل مادلین دربیاورد. خواننده فقط در انتهای داستان است که کشف می‌کند که جودی و مادلین شخص واحدی بوده‌اند. به‌عبارت دیگر ماجرا با یك پیچ غافلگیرکننده تمام می‌شود.

در سناریوی فیلم، ما برداشت دیگری را درپیش گرفتیم. در شروع قسمت دوم وقتی که جیمز استوارت با دختر تیره‌مو آشنا می‌شود حقیقت هویت جودی را فاش می‌کنیم، ولی فقط برای تماشاگر. هرچند جیمز استوارت هنوز این موضوع را نمی‌داند، تماشاگر خبر دارد که جودی دختری نیست که صرفاً به مادلین شباهت داشته باشد بلکه در حقیقت خود مادلین است. اطرافیان من، همه مخالف این تغییر بودند و عقیده داشتند که فاش کردن این راز را باید برای آخر فیلم گذاشت. من خودم را جای بچه‌ای گذاشتم که مادرش برای او قصه می‌گوید. وقتی که در نقل قصه مکثی پیش می‌آید، بچه می‌پرسد: « بعدش چه می‌شود؟» من فکر می‌کردم قسمت دوم رمان جوری نوشته شده که انگار بعد هیچ اتفاقی نمی‌افتد، درحالی که مطابق فرمول من، بچهٔ کوچك که می‌داند جودی و مادلین یك نفر هستندمی‌پرسد: «جیمز استوارت این موضوع را که نمی‌داند، درست است؟ وقتی که بداند چه می‌کند؟»

4. *Dèntre les Morts*



سرگیجه

به عبارت دیگر برمی‌خوردیم به دو راه چاره‌ای که در پیش داشتیم. غافلگیری می‌خواهیم یا دلهره؟ ما کتاب را تا یك لحظه و نقطهٔ خاص پیروی کردیم. جیمز استوارت اول فکر می‌کند که جودی همان مادلین است، بعد به این حقیقت تن درمی‌دهد که او مادلین نیست، به شرط آنکه جودی قبول کند که از هر حیث به شکل مادلین دربیاید. ولی ما حقیقت این دغل بازی را برای تماشاگر فاش‌کرده‌ایم، به طوری که دلهره گرد این سؤال دور خواهد زد که جیمز استوارت وقتی که بفهمد مادلین و جودی در حقیقت یك نفر بیشتر نیستند چه عکس‌العملی نشان خواهد داد.

خط اصلی فکر این بود. اما در سناریو یك نکتهٔ قابل توجه دیگر هم هست. یادتان هست که جودی از اینکه به مادلین شباهت پیدا کند اکراه داشت و با این کار مخالفت می‌کرد. در کتاب صرفاً از تغییر ظاهر خودش ناراضی به نظر می‌رسید بدون اینکه این عدم رضایت توجیه پذیر باشد.

درحالی که در فیلم دلیل دختر برای مخالفت با تغییر شکل آن است که می‌ترسد عاقبت پرده از رازش برداشته شود. این از گرهٔ ماجرا.

تروفو: صحنه‌هایی که در آنها جیمز استوارت، جودی را به مغازهٔ لباس‌فروشی می‌برد تا لباسی عین آنچه مادلین داشته برای او بخرد و آن جور که دختر را وا می‌دارد تا کفشی را به پا امتحان کند از بهترین صحنه‌های فیلم هستند. استوارت دیوانه جلوه می‌کند.

هیچکاك: این وضعیت اساسی فیلم است. از همه جا بیشتر من آنجایی را دوست دارم که دختر بعد از بلوند کردن رنگ مویش برگشته است. جیمز استوارت سر می‌خورد چونکه می‌بیند او مویش را به صورت یك گره پشت سرش جمع نکرده است.

تروفو: این موضوع به نظر من نیامد، ولی تصویر درشت صورت جیمز استوارت درحالی که انتظار خروج دخترك از حمام را می‌کشید فوق‌العاده است. اشك در چشم دارد.

هیچکاك: در شروع فیلم، موقعی که جیمز استوارت مادلین را تا گورستان تعقیب می‌کند ما با فیلمبرداری از پشت یك فیلتر کمی مه‌آلود به دخترك حالت رؤیایی مرموزی داده بودیم و از این کار یك «تُن» سبز رنگ مثل مهی که در جلوی آفتاب قرار گرفته باشد، بدست آمده بود. بعداً که جیمزاستوارت اولین‌بار با جودی آشنا می‌شود تصمیم گرفتیم که محل اقامت او را در هتل امپایر در خیابان پُست قرار بدهیم چونکه این هتل یك تابلوی نئون دارد که مرتب پشت پنجره خاموش و روشن می‌شود، درنتیجه موقعی که دخترك از حمام بیرون می‌آید این نور سبز به او همان حالت شبح‌وار را می‌بخشد. بعد از تمرکز روی جیمز استوارت که به دختر خیره مانده است برمی‌گردیم سراغ دخترك ولی این‌بار این حالت محو و مه‌آلود را از او گرفته‌ایم تا برسانیم که جیمز استوارت به واقعیت برگشته است. استوارت که موقتاً از دیدار بازگشت مادلین محبوبش از عالم مردگان گیج شده است وقتی که آن گردنبند را به گردن او می‌بیند دوباره حواسش جمع می‌شود و دریك لحظه می‌فهمد که جودی در تمام این مدت او را فریب می‌داده است.



سرگیجه

تروفو: تمامی جنبهٔ اروتیك فیلم مجذوب کننده است. صحنهٔ دیگری را در شروع فیلم به یاد دارم که جیمز استوارت، کیم‌نواك را از آب بیرون می‌کشد و او را به خانهٔ خودش می‌برد و ما دخترك را در آنجا در بستر استوارت خوابیده می‌بینیم. تا اینکه دختر کم‌کم به خود می‌آید. بقیهٔ این صحنه فوق‌العاده است، کیم‌نواك درحالی که نوك انگشتهایش از زیر روبدوشامبر حمام مرد بیرون است راه می‌رود، بعد می‌آید و کنار آتش می‌نشیند درحالی که جیمز استوارت پشت‌سر او این طرف و آن طرف می‌رود.

سرگیجه با ریتمی آرام و نافذ پیش می‌رود، ریتمی که کاملاً با ریتم سایر فیلمهای شما تضاد دارد که معمولاً حرکت در آنها سریع است و نقل و انتقال از یك صحنه به صحنهٔ دیگر ناگهانی صورت می‌گیرد.

هیچکاك: این یك امر کاملاً طبیعی است چون در اینجا ما داستان را از دید مردی بازگو می‌کنیم که دچار یك بحران عاطفی است.

موقعی که جیمز استوارت از بالای برج به داخل چاه برج، به پلکان نگاه می‌کند متوجه مسخ و دگرگونی تصویر شدید؟ می‌دانید این حالت را چطور ایجاد کردیم؟

تروفو: ترکیب زوم به جلو توأم با عقب کشیدن دوربین نبود؟

هیچکاك: درست است. موقعی که جون‌فونتین در جریان بازجویی در *ربه‌کا* ضعف می‌کرد می‌خواستم نشان بدهم که این دختر قبل از آنکه از پا در بیاید چطور احساس می‌کرد که همه چیز دارد از جلوی چشمش دور می‌شود. من همیشه شبی را در مجلس بال‌چلسی‌آرتز (Chelsea Arts) به خاطر می‌آورم که به شدت مست کردم و این حس را داشتم که همه چیز دارد از من فاصله می‌گیرد و دور می‌شود. سعی کردم این حالت را در *ربه‌کا* بیاورم ولی نتوانستند آن را ایجاد کنند. نقطه نظر باید ثابت باشد ولی پرسپکتیو باید عوض شود، یعنی از درازاکش بیاید. من پانزده سال روی این مسئله فکر کردم تا عاقبت توانستیم در سرگیجه حلش کنیم، به این ترتیب که زوم و حرکت دوربین را به طور توأم به کار بردیم. از مسئولان کار پرسیدم تدارك این عمل چقدر خرج دارد و آنها گفتند پنجاه‌هزار دلار. پرسیدم چرا، گفتند چون که برای قرار دادن دوربین بالای پله‌ها وسیلهٔ بزرگی برای حرکت دادن آن لازم داریم و وزنه‌ای که سنگینی دوربین را تعدیل کند و آن را در فضا نگاه دارد.

گفتم: در این صحنه که شخصیتی ظاهر نمی‌شود و صرفاً صحنه‌ای است از نظر یکی از قهرمانها، چطور است که یك ماکت کوچك پلکان بسازیم و آن را روی پهلو بخوابانیم و نما را با دور کردن دوربین از این ماکت بگیریم. می‌توانیم روی زمین حرکت دوربین و زوم را انجام بدهیم. این همان کاری است که عاقبت کردیم و نوزده هزار دلار هم بیشتر خرج برنداشت.

تروفو: با وجود این خیلی پول است. فکر می‌کنم سرگیجه را واقعاً دوست داشته باشید.

هیچکاك: یکی از چیزهایی که مرا در این فیلم ناراحت می‌کند، ایراد داستان است. شوهر تصمیم دارد جسد زنش را از بالای برج پایین

بیندازد، اما از کجا مطمئن است که جیمز استوارت می‌تواند خودش را به بالای برج برساند و صد در صد سرش گیج نخواهد رفت؟

تروفو: حق با شماست، ولی این موضوع به نظر من فرضیه‌ایست که شما فکر کرده‌اید مردم قبولش می‌کنند. گویا فیلم از نظر تجارتی نه زیاد سود کرده نه زیان.

هیچکاك: تا الان یك مقداری پول درآورده است.

تروفو: از نظر شما این یك شکست تجارتی نیست؟

هیچکاك: فکرمی‌کنم چرا. یکی از حرفهای سرسری ماها موقعی که فیلمی کار نمی‌کند آن است که تقصیر را گردن بهره‌برداری نامناسب بیندازیم. در نتیجه بیایید سنت را رعایت کنیم و بگوییم که فیلم را خوب عرضه نکردند! هیچ می‌دانید که من برای *سرگیجه*، ورا مایلز را درنظر داشتم و آزمایش لباس و سایر امتحانهای نهایی را هم با او انجام داده بودم؟

تروفو: کمپانی پارامونت او را نمی‌خواست؟

هیچکاك: پارامونت خیلی هم مایل بود از او استفاده کند ولی این خانم درست قبل از آنکه این نقش از او یك ستارهٔ معروف بسازد رفت و حامله شد. بعد هم من دیگر سلب علاقه کردم و دیگر نمی‌توانستم با او همان وزن و حالت را از سر بگیرم.

تروفو: از بعضی از مصاحبه‌های شما این طور برمی‌آید که از کیم‌نواك زیاد راضی‌نبودید، در حالی که به نظر من او برای فیلم مطلقاً ایرادی نداشت. در او یك حالت انفعالی حیوانی بود و با نقشش‌تناسب‌کامل‌داشت.

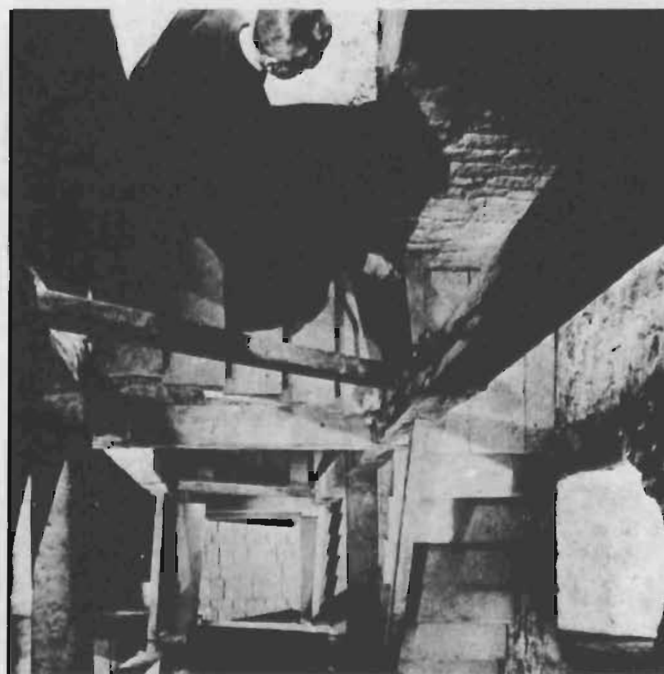
هیچکاك: خانم نواك با انواع و اقسام تصورات قبلی سر صحنه حاضر شد.

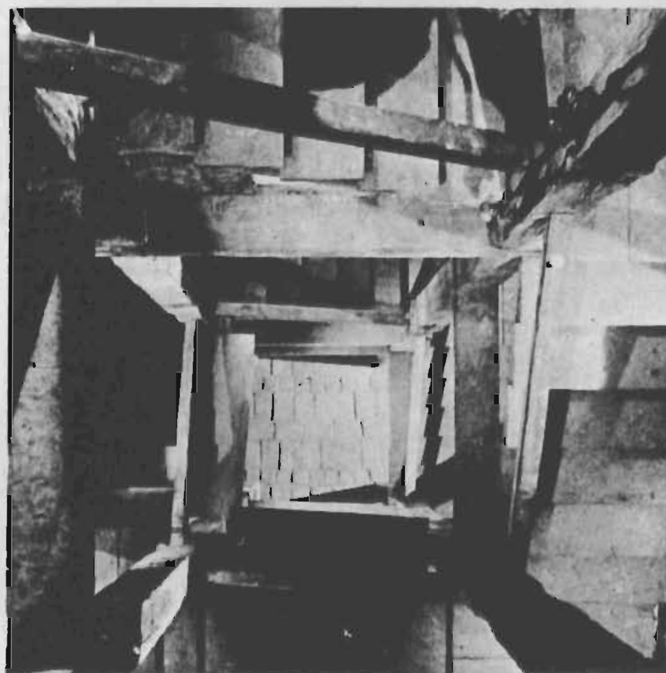
تصوراتی که من به هیچ وجه نمی‌توانستم با آنها کنار بیایم. من حوصلهٔ کلنجار رفتن با بازیگرها را سر صحنه ندارم، یعنی دلیل ندارد که آدم متصدیهای برق را در مسائل و دردسرهای خودش شرکت بدهد. رفتم به اتاق رختکن کیم نواك و دربارهٔ لباس و آرایش مویش که از چند ماه قبل طرحش را ریخته بودم با او صحبت کردم و همچنین توضیح دادم که داستان فیلم آنقدر برای من اهمیت ندارد که بعد از تکمیل فیلم، تاثیر تصویری کلی‌ای که روی پرده از خودش به جا می‌گذارد.

تروفو: به نظرم این تشریفات ناخوشایند باعث شده که شما در برآورد فیلم نظر غیر منصفانه‌ای داشته باشید. به شما اطمینان می‌دهم که کسانی که *سرگیجه* را تحسین می‌کنند کیم نواك را در آن دوست می‌دارند.

تروفو: گمان می‌کنم قبل از فیلمبرداری *شمال از شمال غربی* روی طرحی دربارهٔ غرق یك کشتی کار کردید و بعد آن را کنار گذاشتید، درست است؟

هیچکاك: بله داستانی بود به اسم *غرق کشتی مری‌دیر*[5]. من و ارنست لمن (Lehman) مدتی روی آن کار کردیم و بعد دیدیم خوب پیش نمی‌رود، از آن قصه‌هایی بود که نمی‌شد از پسش برآمد. نمی‌دانم افسانهٔ معروف «راز مری سلست»[6] را می‌دانید یا نه. این قضیه اواسط قرن نوزدهم اتفاق افتاده. کشتی‌ای را با بادبانهای برافراشته وسط اقیانوس





سرگیجه

5. *The Wreck of Mary Deare*
6. The Mystery of the Marie Celeste

اطلس پیدا می‌کنند. افرادی که خود را به کشتی رساندند دیدند که قایقهای نجات سر جایش است. اجاق هنوز داغ است و بقایای غذا به چشم می‌خورد ولی اثری از زندگی در تمام کشتی نیست.

چرا نتوانستیم از پس این داستان بربیاییم؟ قبل از هر چیز چون که زیاده از حد قویست. در همان شروع آن، چنان راز پیچیده‌ای وجود دارد که توضیح آن قطعاً مشکل و پر طول و تفصیل خواهد بود و بقیهٔ داستان هرگز به پای شروع آن نخواهد رسید.

تروفو: منظورتان را می‌فهمم.

هیچکاک: به هر جهت، نویسنده‌ای به اسم هموند اینز (Hammond Innes) کتابی نوشته بود به اسم *غرق کشتی مری‌دیر* که راجع به یك کشتی باربری است که در کانال مانش گذر می‌کند، در حالی که در آن فقط یك مرد هست که دارد در کورهٔ کشتی زغال می‌ریزد. دو ملوان یك کشتی نجات که از آنجا می‌گذرند خود را به این کشتی می‌رسانند. به هر حال وضعیت قشنگی است. در این کشتی یك مرد تنها در آن حضور دارد، اما به محض اینکه آدم می‌خواهد توضیح بدهد تمام قضیه خیلی ناچیز از کار درمی‌آید و تماشاگر گیج می‌شود که چرا وقایعی را که منجر به این صحنه می‌شود نشان نداده‌اند. درست مثل این است که صحنهٔ اوج یك داستان را بردارند و آن را در شروع ماجرا بگذارند. من چون در مقابل کمپانی مترو تعهد داشتم که این فیلم را بسازم گفتم که داستان درست از کار در نمی‌آید و پیشنهاد کردم چیز دیگری را در دست بگیریم. به این ترتیب بود که ما از صفر شروع کردیم و دست به کار ساختن *شمال از شمال غربی* شدیم.

وقتی آدم درگیر طرحی است که درست پیش نمی‌رود عاقلانه‌ترین کار آن است که به کلی دورش بیندازد.[۷]

تروفو: آن طور که من می‌دانم شما این کار را چند بار دیگر هم کرده‌اید قرار نبود فیلمی راجع به افریقا بسازید؟

هیچکاک: من داستانی را خریده بودم به اسم *پر فلامینگو*[۸] که نویسنده‌اش اهل افریقای جنوبی و ضمناً یك دیپلمات بود به اسم لورنس وان درپُست. داستان گرد اتفاقات مرموزی که در افریقای‌جنوبی رخ می‌دهد دور می‌زند و پای آدمهای زیادی در بین است. اساس قضیه مربوط است به یك قرارگاه که در آن تعداد زیادی از افراد بومی زیر نظر مربیان روسی تعلیم می‌بینند. من برای بررسی مقدمات فیلمبرداری به افریقای جنوبی رفتم و دیدم که به هیچ وجه نمی‌شود پنجاه‌هزار بومی را که برای فیلم به آنها احتیاج داریم گیر آورد. پرسیدم فیلم *گنجهای حضرت سلیمان*[۹] را چطور ساختید؟ گفتند که در این فیلم از چند صد بومی بیشتر استفاده نشده و لباسهایشان تمام از هالیوود فرستاده شده بود، چون که ظاهراً این لباسها را در افریقا درست نمی‌کنند. بعد پرسیدم چرا نمی‌شود پنجاه هزار بومی پیدا کرد؟ گفتند که بومیها سر مزارع آناناس و خیلی جاهای دیگر کار می‌کنند و کارشان را نمی‌شود برای ساختن فیلم متوقف کرد. بعد که می‌خواستم صحنهٔ وقوع داستان را پیدا کنم یك قسمت به اسم «درهٔ هزار تپه» را در ناتال به من نشان دادند. گفتم عین این منظره را در شصت مایلی شمال

۷. بالاخره، این داستان توسط کارگردان انگلیسی، مایکل اندرسن، به صورت فیلم درآمد و نتیجه درست همان بود که هیچکاك پیش‌بینی کرده بود. ـ م.

8. *Flamingo Feather*

9. *King Solomon's Mines*

لوس‌انجلس می‌شود گیرآورد و قضیه به هر حال به قدری پیچیده شد که من به کلی کنارش گذاشتم.
تروفو: در تصمیم کنار گذاشتن این طرح جنبه‌های سیاسی فیلم دخالتی نداشت؟
هیچکاك: چرا گمان می‌کنم.
تروفو: معمولاً شما در فیلمهایتان از سیاست پرهیز می‌کنید.
هیچکاك: دلیلش این است که مردم علاقه‌ای به فیلمهای سیاسی‌ندارند، وگرنه چرا بیشتر فیلمهایی که داستانشان دور سیاست پردهٔ آهنین دور می‌زند با شکست روبرو می‌شود؟ این موضوع دربارهٔ فیلمهای مربوط به سیاست داخلی هم مصداق دارد.
تروفو: به این علت نیست که این فیلمها معمولاً فیلمهای تبلیغاتی و آنهم تبلیغاتی خیلی بدوی است؟
هیچکاك: باوجود این راجع به برلین شرقی و غربی فیلمهای زیادی ساخته شده است. کارول رید (Reed) فیلمی ساخت به اسم *مرد میانی*[10]، کازان (Kazan) فیلمی دارد به اسم *مردی روی طناب بند بازی*[11] و کمپانی فوکس فیلمی تهیه کرد با شرکت گریگوری پك راجع به تاجری که پسرش را آلمان شرقیها اسیر می‌کنند، اسم این فیلم یادم نیست[12]، بعد فیلم *پل هوایی بزرگ*[13] با شرکت مونتگمری کلیفت بود که هیچکدام از این فیلمها زیاد با استقبال روبرو نشد.
تروفو: شاید به این علت باشد که مردم به ترکیب افسانه و واقعیت علاقه‌ای ندارند.بهترین کار شاید ساختن یك فیلم یکسره مستند باشد.
هیچکاك: من فکری داشتم برای یك فیلم خوب دلهره‌ای راجع به جنگ سرد. یك امریکایی که زبان روسی را خیلی روان صحبت می‌کند، با چتر نجات در خاك روسیه فرود می‌آید. یك مرد کوچك اندام هم که در هواپیما مامور همراهی اوست تصادفاً از در هواپیما به بیرون پرت می‌شود و این دو نفر با یك چتر نجات به زمین می‌آیند.نفر اول نه فقط روسی خوب حرف می‌زند بلکه تمام اوراق و اسناد لازم را هم دارد و می‌تواند خود را یك روس جا بزند، در حالیکه مرد کوچك‌اندامی که همراه اوست هیچ سندی ندارد و روسی هم یك کلمه بلد نیست. این نقطهٔ عزیمت قصه است. هر ثانیه‌اش می‌تواند دلهره‌انگیز باشد.
تروفو: یك راه‌حلش این است که مردی که روسی بلد است رفیقش را به عنوان برادر کر ولال خودش معرفی می‌کند.
هیچکاك: بله، این کار را بعضی موارد می‌شودکرد، ولی ارزش واقعی این وضعیت در آن است که آدم می‌تواند در تمام طول فیلم گفتگوها را به زبان روسی بیاورد در حالی که نفر دوم دائماً می‌پرسد: «چه گفتید؟ چکار کردند؟» مصرف اصلی این نفر دوم در واقع روایت کردن ماجرا است.
تروفو: از کار درآوردن این ماجرا خالی از تفریح نیست.
هیچکاك: بله، ولی هرگز اجازه نمی‌دهند این فیلم را بسازیم!

تروفو: ما قبلاً طی این گفتگوها چندبار از *شمال از شمال غربی* یاد کرده‌ایم و شما ظاهراً دراین مورد بامن هم‌عقیده هستید که همان‌طوری

10. *The Man Between*

۱۱. *Man on a Tightrope*، این فیلم در ایران با نام *فرار به سوی آزادی* به نمایش در آمد. ـ م.

۱۲. نام این‌فیلم مردم شب (*The Night People*) بود.ـم.

13. *The Big Lift*

که *سی و نه پله* را می‌توان فشرده و خلاصهٔ کار شما در انگلیس دانست *شمال از شمال غربی* فیلمی است که سراسر کار شما را در امریکا خلاصه می‌کند. به اختصار بیان کردن زیر و بمهای یك قصه همیشه کار مشکلی است ولی درمورد *شمال از شمال غربی* این کار تقریباً محال به‌نظر می‌رسد.

هیچکاك: این موضوع مرا یاد ماجرای جالبی در خلال فیلمبرداری می‌اندازد. یادتان هست که در قسمت اول داستان برای قهرمان یك سلسله اتفاقات با چنان سرعت گیج کننده‌ای رخ می‌دهد که این آدم مطلقاً نمی‌داند که قضیه از چه قرار است. به هر جهت، یك روز کاری گرانت پیش من آمد و گفت: «این سناریو خیلی پرت و پلاست. ما نصف فیلم را پشت سرگذاشته‌ایم و من هنوز از این قضایا چیزی سردرنمی‌آورم.»

تروفو: به نظر او داستان گیج‌کننده بود؟

هیچکاك: بله، و او بدون اینکه خودش بداند یك قسمت از گفتار مربوط به خودش را در فیلم داشت به زبان می‌آورد.

تروفو: راستی من می‌خواستم از شما بپرسم تا به‌حال شده که گفتگوی بی‌مصرفی را در صحنه آورده باشید در حالی که پیشاپیش می‌دانید که مردم توجهی به آن نخواهند کرد؟

هیچکاك: چرا باید همچو کار بی‌ربطی را بکنم؟

تروفو: یا برای اینکه تماشاگر بین دو صحنهٔ هیجانی نفس تازه کند ویا برای اینکه وضعیت را برای کسانی که به شروع فیلم نرسیده‌اند خلاصه کنید.

هیچکاك: این روش به دورهٔ گریفیث برمی‌گردد. او معمولاً اواسط فیلم چند خط گفتار به صورت یك تابلوی نوشته می‌گذاشت تا قضیه را برای کسانی که بعد از شروع فیلم وارد سینما شده بودند خلاصه کند.

تروفو: شما معادل این قضیه را در شروع قسمت سوم فیلم *شمال از شمال غربی* دارید. در اینجا، در فرودگاه کاری‌گرانت برای لیو. جی‌کارول که مأمور ضدجاسوسی است آنچه را که از شروع فیلم تا آن موقع برایش اتفاق افتاده بازگو می‌کند.

هیچکاك: این صحنه دو مصرف دارد، اول آنکه سلسلهٔ وقایع را برای تماشاگر روشن و خلاصه می‌کند، و دوم اینکه حرفهای کاری گرانت بهانه به مأمور ضد جاسوسی می‌دهد تا او را در مورد بعضی از اجزای مفقودهٔ این وقایع مرموز روشن کند.

تروفو: بله، ولی ما نمی‌فهمیم که این مأمور ضد جاسوسی چه می‌گوید چون که صدایش در غرش هواپیما محو می‌شود.

هیچکاك: لازم نبود حرفهای او شنیده شود چون مردم خودشان قبلاً از این مطالب خبر داشتند. حقایق در یك صحنهٔ قبلی روشن شده بود، آنجایی که مأمورین ضدجاسوسی به این نتیجه رسیدند که اگر به کاری گرانت کمك کنند سوء ظن جاسوسان جلب می‌شود.

تروفو: درست است، حالا یادم می‌آید، صدای موتور هواپیما یك مصرف دیگر هم دارد و آن اینکه باعث می‌شود ما تصور زمان را به کلی از دست بدهیم. مأمور ضد جاسوسی ظرف سی ثانیه مطلبی را به کاری‌گرانت





شمال از شمال غربی

می‌گوید که در عالم واقع گفتنش حداقل سه دقیقه طول می‌کشید.
هیچکاک: درست است، این جزئی از بازی با زمان است. در این فیلم هیچ چیز به عهدهٔ تصادف واگذار نشده، به همین دلیل هم وقتی که تمام شد برای محافظتش سخت ایستادگی کردم. من قبلاً هیچ وقت برای کمپانی متروگلدین مایر کار نکرده بودم. فیلم که مونتاژ شد فشار زیادی به من آوردند که یك فصل کامل را در آخر فیلم حذف کنم، ولی من امتناع کردم.
تروفو: کدام فصل را؟
هیچکاک: بعد از فصل کافه تریا، جایی که مردم با تلسکوپ به کوه راشمور نگاه می‌کنند. یادتان هست که اوامری سنت به کاری‌گرانت تیراندازی می‌کند. در واقع تظاهر به کشتن کاری‌گرانت می‌کند که جان او را نجات بدهد. به هر جهت، در صحنهٔ بعدی گرانت را به جنگل می‌برند تا با دختر روبرو شود.
تروفو: جایی که آن دو اتومبیل به هم می‌رسند، ولی این صحنه مگر یك صحنهٔ اساسی نیست؟
هیچکاک: این صحنه فوق‌العاده ضروریست، چون بعد از اینکه کاری‌گرانت می‌فهمد که اوامری سنت معشوقهٔ جیمزمیسون است، این اولین برخورد آنهاست و در همین صحنه است که کاری‌گرانت پی می‌برد دخترك برای سازمان ضد جاسوسی کار می‌کند. قرار داد مرا با کمپانی مترو نماینده‌هایم تنظیم کرده بودند و من موقعی که آن را مرور کردم متوجه شدم که گرچه خودم چنین تقاضایی را نکرده بودم نماینده‌هایم در قرارداد ماده‌ای گنجانده‌اند که علی‌رغم زمان و هزینهٔ تهیه و هر عامل دیگری، به من نسبت به فیلم اختیار و کنترل هنری کامل می‌دهد. به این ترتیب بود که توانستم مؤدبانه به کمپانی مترو بگویم «خیلی متأسفم ولی این فصل باید در فیلم باقی بماند.»
تروفو: به نظر می‌رسد که در فیلم نماهای زیادی بود که به صورت حقهٔ سینمایی ساخته شده بود و خیلی از این حقه‌ها محسوس نبود. همچنین فوت و فنهای خاص مثل مدلهای کوچك و ساختگی هم در فیلم بود.
هیچکاک: ما یك کپی دقیق از سالن‌پذیرایی عمومی سازمان ملل متحد را ساخته‌بودیم، چون قبلاً فیلمی ساخته بودند به اسم *دیوار شیشه‌ای*[۱۴] و در آن از یك سالن استفاده کرده بودند و بعد از آن، داك هامرشولد (Hammarskjöld) استفاده از این سالن را برای فیلمهای داستانی ممنوع کرده بود.

با وجود این موقعی که نگهبانها داشتند دنبال ابزار و لوازم ما می‌گشتند صحنهٔ ورود کاری‌گرانت را به ساختمان با دوربین مخفی گرفتیم. گفته بودند که فیلمبرداری ممنوع است،ما هم دوربین را در یك کامیون مخفی کردیم و مقدار فیلم لازم برای استفاده به عنوان زمینهٔ صحنه‌ها را گرفتیم بعد یك عکاس را فرستادیم که اجازهٔ عکسبرداری رنگی از داخل محوطه را گرفت. من مثل یك بازدید کنندهٔ معمولی کنار او می‌پلکیدم و یواشکی می‌گفتم: «یك عکس از فلان قسمت بگیر» یا «یك عکس از بالای بام بگیر که پایین را نشان بدهد». با استفاده از این عکسهای رنگی توانستیم





شمال از شمال غربی

14. *The Glass Wall*

صحنه‌های مورد نیاز را در استودیو بازسازی کنیم.
جایی که آن مرد به ضرب کارد از پا درمی‌آید اسمش تالار نمایندگان (delegates lounge) است، ولی ما برای حفظ اعتبار سازمان ملل، اسم اینجا را تالار عمومی گذاشتیم که این موضوع، در ضمن حضور مرد کاردانداز را در این محل توجیه می‌کرد. به هر حال صحنهٔ وقوع خیلی دقیق و امین بازسازی شده بود. من در مورد اصالت صحنه‌ها و اثاثیهٔ محل وقوع داستان خیلی دقت دارم، وقتی که نتوانیم صحنه‌ای را در محل رویداد واقعی‌اش فیلمبرداری کنیم عکسهای تجسسی زیادی از همه چیز می‌گیریم.

موقعی که *سرگیجه* را می‌ساختیم که، در آن جیمز استوارت نقش یك کارآگاه تحصیل کردهٔ پلیس را دارد که از خدمت بازنشسته می‌شود، من عکاسی به سانفرانسیسکو فرستادم. این شخص مأموریت داشت که چند کارآگاه بازنشسته را که ترجیحاً تحصیلات دانشگاهی داشته باشند پیدا کند و از آپارتمان آنها عکس بگیرد.

این کار در مورد *پرندگان* هم صورت گرفت. برای آنکه شخصیت‌ها درست و دقیق مجسم شوند، دستور دادم از تمام ساکنان بودگابی (Bodega Bay)، زن و مرد و بچه به منظور تهیهٔ لباس برای بازیگران فیلم، عکس گرفتند. رستوران فیلم نسخه بدل و دقیق رستورانی است که در این محل وجود دارد، خانهٔ معلم فیلم ترکیبی است از خانهٔ یك معلم در سانفرانسیسکو و یك معلم در بودگابی. این هردو خصوصیت را از آن جهت در این خانه گنجاندم که اگر یادتان باشد معلمهٔ فیلم در بودگابی کار می‌کند ولی اصلش مال سانفرانسیسکو است.

خانهٔ دهقانی که به وسیلهٔ پرنده‌ها کشته می‌شود نسخهٔ دوم خانهٔ دهقانی است‌که دراین ناحیه‌موجود است. همان دروروردی، همان‌سرسراها، همان اتاقها، و همان آشپزخانه، حتی نمای کوهی که از پنجرهٔ راهرو دیده می‌شود کاملاً اصالت دارد.

خانه‌ای که در *شمال از شمال غربی* به کار برده شده بود نمونهٔ کوچك خانه‌ایست با طرح فرانك لوید رایت، که اصلش از دور نشان داده می‌شود. ما قسمتی از آن را برای صحنه‌ای که کاری‌گرانت دورش می‌چرخد ساختیم.





شمال از شمال غربی

تروفو: میل دارم درمورد صحنهٔ طولانی کاری‌گرانت درمزرعهٔ ذرت حرف بزنم که مدتها قبل از ظهور هواپیما شروع می‌شود. این صحنه حدود هفت دقیقه کاملاً بی‌صداست، یك صحنهٔ فوق‌العاده متمایز و درخشان است. در *مردی که زیاد می‌دانست* هم یك صحنهٔ ده دقیقه‌ای کنسرت در آلبرت‌هال هست که هیچ‌گونه گفتگویی ندارد ولی موسیقی و انتظار حادثه‌ای که قرار است اتفاق بیفتد به این صحنه کمك و آن را حفظ می‌کند. فکر می‌کنم روش قدیمی پرداخت یك چنین صحنه‌ای تند کردن ریتم مونتاژ با بکار بردن نماهای هرچه کوتاهتر شونده‌است، ولی در *شمال از شمال غربی* نماها همه طول یکسانی دارند.

هیچکاك: در اینجا ما با زمان سروکار نداریم، کارمان با مکان است. طول نماها می‌باید مسافتهای مختلفی را که این مرد برای رسیدن به پناهگاه

طی می‌کرد نشان می‌داد. علاوه بر آن، این نماها باید نشان می‌داد که اصولاً پناهگاهی وجود ندارد. این نوع صحنه‌ها را نمی‌شود کاملاً ذهنی و از دریچهٔ چشم شخصیت اصلی نشان داد، چونکه دراین صورت مثل برق می‌گذرد. لازم است کـه هواپیمایی را کـه پیش می‌آید، قبل از اینکه کاری‌گرانت متوجهش شود، نشان بدهیم، چون اگر نما خیلی سریع بگذرد، هواپیما چنان به‌سرعت وارد کادر و از آن خارج می‌شود که تماشاگر نمی‌فهمد که چه اتفاقی افتاده است. همین مورد را در *پرندگان* داریم، وقتی که *تی‌پی هدرن* (Tippi Hedren) در قایق مورد حملهٔ پرنده‌ها قرار می‌گیرد، اگر قرار است پرنده‌های دریایی مثل برق بیایند و از نما بگذرند، تماشاگر فکر می‌کند این یك تکه کاغذ بود که به صورت دخترك خورد و گذشت. اگر قرار باشد این صحنه به طور ذهنی و از نظر شخصیت ماجرا نشان داده شود باید دخترك را در قایق نشان بدهیم که دارد به اسکله نگاه می‌کند، بعد ناگهان چیزی به سرش می‌خورد، ولی این حرکت خیلی سریع و گذراست. در اینجا باید از قاعدهٔ دید قهرمان واقعه عدول کرد. در اینجا زاویهٔ دید ذهنی را کنار می‌گذاریم و زاویهٔ دید عینی را بر می‌گزینیم و مرغ دریایی را قبل از آنکه ضربه بزند نشان می‌دهیم تا تماشاگر کاملاً ببیند و بفهمد که چه اتفاقی دارد صورت می‌پذیرد.

ما همین قاعده را در *شمال از شمال غربی* هم به‌کار بردیم که تماشاگر را برای خطر حملهٔ هواپیما آماده کنیم.

تروفو: فکر می‌کنم که در بسیاری از فیلمها ریتم تند شده به کار می‌رود تا با بعضی اشکالات فنی مجبور به مقابله نباشند یا بعضی چیزها را در اتاق مونتاژ سرهم‌بندی کنند. غالباً موقعی که کارگردان از صحنه‌ای به اندازهٔ کافی فیلم نگرفته‌است متصدی مونتاژ با استفاده از برداشتهای استفاده نشده از نماهای مختلف و سرهم کردن آنها به صورت نماهای کوتاه این نقص را به نحوی جبران می‌کند. ولی نتیجه هیچ وقت به طور کامل رضایت بخش نیست. مثلاً از این روش اغلب برای نشان دادن زیر اتومبیل رفتن اشخاص استفاده می‌کنند.

هیچکاك: منظورتان اینست که همه چیز خیلی سریع اتفاق افتاد.

تروفو: در اغلب فیلمها، بله.

هیچکاك: من در یکی از فیلمهای تلویزیونی‌ام، به عنوان اساس یك محاکمه، یك حادثهٔ اتومبیل داشتم. کاری که کردم این بود که پنج نما از افراد مختلفی را که شاهد حادثه بودند آوردم و بعد خود حادثه را نشان دادم. یا بهتر بگویم، پنج نفر را که صدای تصادف را شنیدند نشان دادم، بعد موقعی از صحنهٔ تصادف فیلم گرفتم که موتور سیکلت قربانی تصادف واژگون شده و اتومبیل عامل حادثه دارد دور می‌شود و قربانی دارد به زمین می‌غلتد. این لحظه‌هایی است که ادم باید زمان را متوقف کند و کش بدهد.

تروفو: صحیح، حالا برگردیم به صحنهٔ مزرعهٔ ذرت. جالبترین خصوصیت صحنهٔ هواپیما آن است که کاملاً بی‌سبب و جهت است، صحنه‌ای است به کلی فاقد باورپذیری و حتی معنی. سینما وقتی به این نحو برداشت شود هنری واقعاً تجریدی می‌شود، مثل موسیقی. در اینجا ما دقیقاً با آن

بی‌دلیل بودنی سر و کار داریم که شما را غالباً به خاطرش مورد ایراد قرار داده‌اند، بی‌دلیل بودنی که تمام قوت و جاذبهٔ صحنه از آن ناشی می‌شود. این جنبه تعمداً در گفتگوها تاکید می‌شود، آنجا که دهقانی می‌خواهد سوار اتوبوس شود، به هواپیما در دوردست اشاره می‌کند و به کاری‌گرانت می‌گوید: «این هواپیمای سمپاش را نگاه‌کنید!» و بعد اضافه می‌کند: «خنده‌دار است، ذرتی نیست که سمپاشی شود!» و البته حق با اوست و تمام نکته هم در همین است. چیزی نیست که سمپاشی شود! چطور می‌شود به بی‌دلیل بودن در اینجا ایراد گرفت، وقتی که این بی‌دلیل بودن آشکارا جنبهٔ تعمدی دارد، وقتی که یك ناهنجاری اندیشیده شده‌است. واضح است که فانتزی «بی‌معنی بودن» یکی از اجزای اساسی فرمول فیلمسازی شماست.

هیچکاك: حقیقت آنست که من بی‌معنی بودن را مؤمنانه اعمال می‌کنم.

تروفو: چون این صحنه به پیشبرد رویداد کمکی نمی‌کند، می‌شود گفت این مضمون و تصوری است که هرگز به ذهن سناریونویس نمی‌رسد، فقط یك کارگردان می‌تواند چنین فکری را در سر بپرورد!

هیچکاك: برایتان می‌گویم این فکر از کجا پیدا شده. دیدم که با یك وضعیت قدیمی قراردادی روبرو هستم. مردی است که در یك نقطه کاشته شده که احتمالاً هدف گلوله قرار بگیرد. معمولاً این صحنه را چطور از کار در می‌آورند؟ شبی تاریك در تقاطع دو خیابان باریك شهر. قربانی در دایره‌ای از نور زیر یك تیر چراغ منتظر ایستاده است. باران به تازگی سنگفرشها را شسته است. تصویر درشتی از یك گربهٔ سیاه که چسبیده به دیوار یك خانه دور می‌شود. نمایی از یك پنجره و چهره‌ای که دزدکی پشت دری را کنار می‌زند تا به بیرون نگاه کند. اتومبیل سیاهرنگی که آرام آرام پیش می‌آید، و غیره. نکتهٔ مقابل یك چنین صحنه‌ای چه می‌توانست باشد؟ اینکه ظلمتی و دایره‌نوری و هیکل مرموزی در پنجره در کار نباشد. هیچ، فقط آفتاب تند و روشن و یك بیابان باز و گسترده که در آن حتی از یك درخت یا خانه که عوامل خطر بتوانند پشت آن مخفی شوند اثری نباشد.

نظریهٔ ما در مورد استفاده از شکلات در سوئیس و آسیاب بادی در هلند که یادتان هست. بسیار خوب، به‌پیروی از این روش و همچنین به‌خاطر علاقه‌ای که به خیالبافی آزادانه دارم، صحنه‌ای را برای *شمال از شمال غربی* در سربافتم ولی این صحنه را عملاً هیچ وقت نساختیم. به فکرم رسید که در مسیر شمال غربی داریم از نیویورك دور می‌شویم و یکی از توقفگاههای سر راه دیترویت است، جایی که اتومبیلهای فورد را می‌سازند. شما تا به حال بخش مونتاژ قطعات اتومبیل را دیده‌اید؟

تروفو: نه، ندیده‌ام.

هیچکاك: فوق‌العاده است. به هر جهت، می‌خواستم یك گفتگوی طولانی بین کاری‌گرانت و یکی از کارگران این قسمت بگذارم، که آنها حین راه رفتن در طول این قسمت، با هم حرف می‌زنند. مثلاً ممکن است موضوع صحبت یکی از سرکارگرها باشد. پشت سر آنها در تصویر اتومبیلی دیده می‌شود که دارند قطعات مختلفش را سر هم می‌کنند، اتومبیلی که از هیچ شروع می‌شود و آخر سر به صورت یك وسیلهٔ نقلیهٔ کامل در می‌آید، با

بنزین و روغن و آمادهٔ حرکت و خروج از کارخانه. این دو نفر نگاهی به اتومبیل می‌اندازند و می‌گویند: «واقعاً جالب است ها!» بعد در اتومبیل را باز می‌کنند و جسدی بیرون می‌افتد!

تروفو: فکر فوق‌العاده جالبی است!

هیچکاک: جسد از کجا آمده؟ مسلم است که قبلاً در اتومبیل نبوده چون که اتومبیل را از وقتی که هیچ بوده تماشا کرده‌ایم! جسد از غیب پیدا می‌شود، شاید هم جسد سرکارگری باشد که این دو نفر دارند حرفش را می‌زنند.

تروفو: این نمونهٔ کامل هیچ بودن است! چرا از این فکر استفاده نکردید؟ چون صحنه را زیادی طولانی می‌کرد؟

هیچکاک: به خاطر طولانی شدن صحنه نبود. مسالهٔ عمده آن بود که این مضمون را نمی‌توانستیم در متن داستان بیافیم. بالاخره یك صحنهٔ بی‌جهت هم باید وجودش در ماجرا به نحوی توجیه شود!

۱۳



تروفو: آقای هیچکاك، امروز صبح گفتید که دیشب شب بدی را گذرانده‌اید و اشاره کردید که احتمالاً ذهن شما را خاطراتی که صحبتهای چند روز اخیر ما در بارهٔ فیلمهایتان زنده کرده، آشفته است. در مسیر صحبتهایمان وارد کیفیت رؤیاوار بسیاری از فیلمهای شما منجمله *بدنام*، *سرگیجه* و *روح* شدیم. میل دارم بپرسم که شما خواب زیاد می‌بینید؟

هیچکاك: زیاد نه ... بعضی وقتها ... و خوابهایم خیلی منطقی است. در یکی از خوابهایم کنار بولوار سانست (Sunset Boulevard) جایی که درخت است، ایستاده و منتظر تاکسی بودم که بروم ناهار بخورم. تمام اتومبیلهایی که از جلوی من می‌گذشتند مدل ۱۹۱٦ بودند. به خود گفتم: «ایستادن اینجا برای تاکسی فایده‌ای ندارد، چون این خواب در سال ۱۹۱٦ می‌گذرد!» اینست که پیاده برای ناهار رفتم.

تروفو: این خواب را واقعاً دیدید یا شوخی می‌کنید؟

هیچکاك: نه شوخی نیست. واقعاً یك چنین خوابی دیدم.

تروفو: تقریباً یك خواب تاریخی است! فکر می‌کنید که خوابهایتان تأثیری در کارتان دارد؟

هیچکاك: خیالبافی‌هایم شاید.[1]

تروفو: این شاید تجلی ناخودآگاه باشد و ما را بار دیگر به قصه‌های کودکی بر می‌گرداند. با نشان دادن مرد جدا افتاده‌ای که دورش را عوامل متخاصم گرفته‌اند، شما، حتی شاید بدون اینکه بخواهید وارد حیطهٔ دنیای رؤیا می‌شوید، که دنیای تنهایی و خطر نیز هست.

هیچکاك: شاید این خودم هستم در درون خودم.

تروفو: باید همین‌طور باشد، چون که منطق فیلمهای شما، که گاهی مورد ایراد منتقدین قرار می‌گیرد، تقریباً شبیه به منطق رؤیاست. مثلاً *بیگانگان در ترن* یا *شمال از شمال غربی* از یك سلسله اشکال و فرمهای غریب ساخته شده‌اند که طرح یك کابوس را پیروی می‌کنند.

هیچکاك: شاید علت این امر آن باشد که عادیات مرا هرگز راضی نمی‌کند، من از عادیات ناراحت می‌شوم.

تروفو: این کاملاً آشکار است. یك فیلم هیچکاك که در آن مرگ و غیر

۱. در اینجا با لغات Dream (خواب) و Daydream (خیالبافی) بازی شده است که قابل برگردان به فارسی نیست. ـ م.



خانم و آقای هیچکاك

عادیات راه نداشته باشد تقریباً غیر قابل تصور است. تصور می‌کنم شما حوادثی را فیلم می‌کنید که خودتان عمیقاً حس کرده باشید، مثلاً نظیر ترس.

هیچکاك: کاملاً درست است. من همیشه دستخوش هراس هستم و منتهای سعی خود را به خرج می‌دهم که از هرگونه اشکال و پیچیدگی پرهیز کنم. دوست دارم همه چیز در اطراف من مثل شیشه شفاف و کاملاً آرام باشد. از یك میز کار جمع و جور و منظم احساس آرامش درونی به من دست می‌دهد. وقتی که حمام می‌کنم همه چیز را دقیقاً طوری سرجایش می‌گذارم که ابداً معلوم نیست حمام مورد استفاده قرار گرفته است. میل شدید من به نظم با انزجار شدیدم نسبت به پیچیدگی همراهی دارد.

تروفو: به همین دلیل هم این‌طور خودتان را حفظ می‌کنید. شما با طراحیهای دقیق قبلاً ریخته شده که مخاطرات را کم می‌کند و جلوی دردسرهای بعدی را می‌گیرد هر نوع مساله‌ای را که ممکن است بعدها در جریان کارگردانی فیلم برایتان پیش بیاید قبلاً حل می‌کنید. ژاك بکه[2] (Becker) می‌گفت: «آلفرد هیچکاك بی‌شك یگانه کارگردانی است که وقتی به نمونه‌های فیلمبرداری شده نگاه می‌کند با کمترین میزان غیرمنتظره روبرو می‌شود.»

هیچکاك: درست است، من همیشه آرزوی آن روزی را دارم که هرگز به نمونه‌های فیلمبرداری شده[3] نگاه نکنم! و چون صحبت بر سر رؤیاست به عنوان معترضه می‌خواهم داستان کوتاهی را برایتان تعریف کنم.

۲. (۱۹۰٦ - ۱۹٦۰)، کارگردان فرانسوی. ـ م.

۳. نمونه‌های فیلمبرداری شده، جایگزین لغت Rush شده است و به قسمتهای فیلمبرداری شده‌ای اطلاق می‌شود که بدون تدوین، چند روز بعد از فیلمبرداری، توسط کارگردان و فیلمبردار و سایرین دیده می‌شود و در صورتی که ایرادی نداشته باشد، مشمول تدوین می‌شود. ـ م.

یك سناریونویس بود که همیشه بهترین مضمونها در خواب به او الهام می‌شد و صبح که چشم باز می‌کرد این مضامین را از یاد برده بود. یك روز فکر خوبی به سرش رسید، به خودش گفت: «امشب یك مداد و کاغذ کنار تختخوابم می‌گذارم و به محض اینکه موضوعی در خواب برایم پیدا شد یادداشتش می‌کنم.» با این فکر به بستر رفت و همان طوری که انتظار داشت نیمه‌های شب با مضمون درخشانی از خواب بیدار شد. او این مضمون را یادداشت کرد و دوباره به خواب رفت. روز بعد که بیدار شد این قضیه را به کلی فراموش کرده بود، ولی موقعی که داشت ریشش را می‌تراشید، یك دفعه یادش آمد: «خدای من! دیشب باز مضمون فوق‌العاده‌ای پیدا کردم و باز یادم رفته است... ولی نه، قلم و کاغذ داشتم. درست است نوشتمش!» در اینجا شتابان به اتاق خواب دوید و کاغذ را برداشت و آنچه را که نوشته بود خواند: «پسر با دختر آشنا می‌شود!»

تروفو: واقعاً مضحك است.

هیچکاك: این ماجرا به کلی دور از واقعیت نیست، چون آدم گاهی در دل شب فکری برایش پیدا می‌شود که به نظرش فوق‌العاده درخشان می‌آید، ولی در روشنایی سرد سفیدهٔ صبح که به آن فکر می‌کند می‌بیند چیز مزخرفی است!

تروفو: می‌شود کمی به عقب برگردیم؟ گمان می‌کنم موقعی که می‌خواستید از واقعیت‌گرایی کادر تصویر و حالت صحنه حرف بزنید حرف شما را قطع کردم.

هیچکاك: با حرف شما موافقم که خیلی از کارگردانها آگاه به حالت و فضای کلی تمام دکور صحنه هستند، در حالی که باید توجه‌شان معطوف آن چیزی باشد که قرار است روی پرده ظاهر شود. همان‌طور که می‌دانید من هرگز از دریچهٔ «منظر» دوربین فیلمبرداری به صحنه نگاه‌نمی‌کنم، ولی فیلمبردار خوب می‌داند که من میل ندارم در کادر تصویر دور هنرپیشه‌ها، هوا و فضایی باشد و باید طرحهایی را که برای هر صحنه کشیده شده دقیقاً پیروی کرد. احتیاجی نیست که آدم نگران فضای مقابل دوربین فیلمبرداری باشد، اگر به خاطر داشته باشیم که برای تصویر نهایی همیشه می‌شود قیچی را برداشت و فضای اضافی را قطع کرد.

جنبهٔ دیگر این مسئله آن است که فضا را نباید به هدر داد چونکه می‌شود از آن استفادهٔ دراماتیك کرد و مثلاً در *پرندگان*، وقتی که پرنده‌ها به خانهٔ سنگربندی شده حمله می‌کنند و ملانی به گوشهٔ نیمکت خزیده است، من دوربین را دور نگاه می‌دارم و از فضا برای نشان‌دادن «هیچی» که این دختر از آن با وحشت خود را کنار کشیده است استفاده می‌کنم، وقتی دوباره به سراغ او می‌روم، دوربین را در ارتفاع بالای سر او قرار می‌دهم تا ترسی را که در وجود او جوش می‌زند منتقل کنم، بعد از آن حرکت دیگریست، در همان ارتفاع بالای سر و گرداگرد دخترك. ولی فضا در شروع برای این صحنه اهمیت اساسی داشت. اگر صحنه را با نمای درشت او شروع می‌کردیم، این احساس ایجاد می‌شد که دخترك دارد خود را از مقابل خطری کنار می‌کشد که او می‌بیند ولی تماشاگر قادر به دیدنش

نیست. من درست بر خلاف این را می‌خواستم برسانم، می‌خواستم نشان بدهم که هیچ چیز روی پرده نیست. در نتیجه این همه فضا معنی خاصی داشت.

بعضی از کارگردانها هنرپیشه را در دکور قرار می‌دهند و بعد دوربین را در یك فاصله نسبت به هنرپیشه می‌گذارند که موقعیتش صرفاً بستگی دارد به اینکه هنرپیشه از قضا نشسته، ایستاده و یا دراز کشیده است. به‌نظر من این روش بسیار ابتدایی است. روشی است غیردقیق که قطعاً هیچ‌چیز را بیان نمی‌کند.

تروفو: به عبارت دیگر، برای واقعیت بخشیدن به صحنهٔ یك کادر فیلم، کارگردان باید یك مقدار فضای غیرواقعی بلافاصله در اطراف آن کادر بخصوص ایجاد کند. مثلاً نمای درشت دو نفر را که ظاهراً ایستاده‌اند می‌شود با بزانو واداشتن هنرپیشه روی یك میز آشپزخانه، ایجاد کرد.

هیچکاك: این یك راهش است. این میز را حتی ممکن است بیست سانتی‌متر بالاتر بیاوریم که در داخل کادر قرار بگیرد. می‌خواهید مردی را که پشت یك میز ایستاده است نشان بدهید؟ هرچه دوربین را به این مرد نزدیکتر کنید باید میز را بالاتر بیاورید که در داخل کادر تصویر دیده شود. خیلی از کارگردانها که به این موضوع توجهی ندارند برای اینکه میز در تصویر بیاید دوربین خود را در فاصلهٔ زیادی نسبت به میز قرار می‌دهند. اینها خیال می‌کنند روی پردهٔ سینما همه‌چیز درست همان طوری که در داخل دکور صحنه هست ظاهر می‌شود!

شما در اینجا نکتهٔ مهمی را مطرح کردید، نکته‌ای که اساسی است. برای نمایش تصویر روی پردهٔ سینما، به منظور بیان آنچه در نظر دارید، هرگز نباید به شیوه‌ای واقعی متوسل شد. هرگز! آدم هرچه را که می‌خواهد بگوید می‌تواند با استفاده از فوت وفن سینما حاصل کند. این فوت وفن به انسان قدرت می‌دهد هر تصویری را که می‌خواهد از کادر دربیاورد. هیچ عذر موجهی برای میان بُرزدن و هیچ دلیلی برای تن دردادن به سازش بین تصویری که آدم می‌خواهد وتصویری که به دست می‌آورد وجود ندارد، یکی از دلایلی که باعث می‌شود اغلب فیلمها قدرت و قوت کافی نداشته باشند این است که در حرفهٔ سینما معدودند اشخاصی که کار تصویرگری را درست بشناسند.

تروفو: لفظ تصویرگری لفظ بسیار مناسبی است، چون که منظور حرف ما آن است که برای نمایش احساس خشونت هیچ لازم نیست که اتفاق خشونت‌آمیزی را فیلم کرد، بلکه باید آن چیزی را روی فیلم آورد که حس خشونت را القا می‌کند.

این موضوع در یکی از صحنه‌های اولیهٔ *شمال از شمال غربی* نمایانده می‌شود، جایی که در اتاق پذیرایی آن خانه، تبهکاران با کاری‌گرانت گلاویز می‌شوند، اگر این صحنه را با حرکت کند شده بر صفحهٔ کوچك میز مونتاژ بررسی کنیم می‌بینیم که تبهکاران هیچ کار بخصوصی با کاری‌گرانت نمی‌کنند، ولی وقتی همین صحنه بر پردهٔ بزرگ سینما تابانده می‌شود، توالی نماهای کوتاه و بالا و پایین شدنهای مختصر دوربین احساس سبعیت و خشونت را القا می‌کند.







پنجرهٔ رو به حیاط

هیچکاك: نمونهٔ خیلی بهتری در *پنجرهٔ رو به حیاط* هست، وقتی قاتل وارد اتاق می‌شود که جیمز استوارت را از پنجره پایین بیندازد. من اول همه‌چیز را خیلی واقع‌گرایانه فیلم کردم. صحنه ضعیف بود و اصلاً حال و تأثیر نداشت. بعد یك نمای درشت از دستی که تکان می‌خورد گرفتم، یك نما از صورت جیمز استوارت، نمای دیگری از پاهایش و این نماها را با ریتم مناسب درهم و به‌هم پیوستم و نتیجهٔ نهایی کاملاً درست بود.

مورد مشابهی را در زندگی واقعی درنظر بگیریم. اگر آدم نزدیك به قطاری که از میان ایستگاه به سرعت رد می‌شود بایستد وجود قطار را حس می‌کند و سرعتش چیزی نمی‌ماند که آدم را به عقب پرت کند. اما اگر آدم به همان قطار از فاصلهٔ دو میلی نگاه کند ابداً چنین احساسی را نخواهد داشت. به‌همان ترتیب اگر خواسته باشید دعوای دو مرد را فیلم کنید صرفاً با فیلمبرداری از این دعوا نتیجه‌ای به دست نخواهید آورد. در اغلب موارد فیلم واقعیت تصویری واقعی نیست. تنها راهش وارد شدن در داخل دعواست و شرکت دادن تماشاگر در این احساس. فقط به این ترتیب است که می‌توان احساس واقعیت را ایجاد کرد.

تروفو: یك شیوهٔ فیلمبرداری غیرواقعی برای ایجاد یك حالت واقعی حرکت دادن دکور پشت سر هنرپیشه‌هاست.

هیچکاك: این یك روش کار است ولی قاعدهٔ کلی نیست و کاملاً بستگی به حرکات هنرپیشه‌ها دارد. من شخصاً اکتفا می‌کنم به اینکه بگذارم قطعات فیلم حرکت را به وجود بیاورند، مثلاً در فیلم *خرابکاری* وقتی که آن پسر بچه سوار اتوبوس می‌شود و بمبی را که همراه دارد کنار خودش قرارمی‌دهد، من هربار بمب رااز یك دید تازه نشان می‌دادم. واین کار را کردم که به بمب زندگی و تحرك ببخشم. اگر مداوم آن را در یك زاویهٔ واحد نشان می‌دادم وجود آن بسته برای تماشاگر عادی می‌شد و در فکرش می‌گذاشت: «ای بابا، این فقط یك بسته است دیگر!» ولی من با این طرز نشان دادن بسته به آنها می‌گفتم: «توجه کنید! مواظب باشید!»

تروفو: برگردیم به سراغ قطاری که قبلاً درمورد *شمال از شمال‌غربی* به آن اشاره کردید، صحنه‌ای است که در آن واقعه در داخل قطار رخ میدهد ولی شما تمامی قطار را از بیرون نشان می‌دهید.برای انجام این کار دوربین فیلمبرداری را در خارج از قطار و در مزارع قرار ندادید، دوربین را به قطار بسته بودید، به‌طوری که کاملاً پیوسته به آن بود.

هیچکاك: قرار دادن دوربین در منظرهٔ خارج از قطار برای فیلمبرداری از عبور قطار، یعنی نشان دادن قطار از دید گاوی که در مزرعه ایستاده است. من سعی داشتم تماشاگر را در داخل قطار، با قطار، نگاه دارم، هروقت که قطار به سرپیچی می‌رسید یك نمای عمومی از یکی از پنجره‌های قطار می‌گرفتیم. برای این کار ما سه دوربین فیلمبرداری در سکوی آخرین واگن خط قطار **توئنتی‌اث** سنچری لیمیتد (Twentieth Century Ltd.) قرار دادیم و طول مسیر واقعهٔ فیلم را درهمان زمانی از روز که این واقعه رخ داد، طی کردیم، یکی از دوربینها نماهای عمومی قطار را سرپیچها می‌گرفت و دوتای دیگر، مناظری را که در زمینهٔ وقایع از پنجره‌ها دیده می‌شد.

تروفو: در تکنیك فیلمسازی شما همه‌چیز فرع بر تأثیر دراماتیك قرار دارد. دوربین در واقع شخصیتها را مثل مصاحبی همراهی می‌کند.
هیچکاك: حالا که صحبت برسر حرکت دوربین و قطع از یك نما به نمای دیگر است، میل دارم نکته‌ای را ذکر کنم که برای من حکم یك قاعدهٔ اساسی را دارد: وقتی شخصیتی که نشسته است ازجا بلند می‌شود تا در اتاق حرکت کند، من هرگز زاویهٔ دوربین را عوض نمی‌کنم و یا دوربین را عقب نمی‌کشم. در شروع حرکت نمای درشتی را که از این آدم در موقع نشستن داشتم، حفظ می‌کنم.

در بیشتر فیلمها موقعی که دو نفر نشسته‌اند و صحبت می‌کنند معمولاً نمای درشتی از یکی از آنها نشان داده می‌شود، بعد نمای درشتی از دیگری و بعد همین‌طور به‌تناوب یك نما از یکی و نمای بعدی از دیگری. بعدهم ناگهان دوربین به عقب می‌جهد که یك نمای دور از هردوی آنها نشان بدهد، چون یکی از شخصیتها می‌خواهد بلند شود و راه بیفتد. طرز نشان دادن چنین صحنه‌ای غلط است.
تروفو: بله، چونکه تکنیك نمایش واقعه به‌جای آنکه واقعه را همراهی کند، جلوتر از آن حرکت می‌کند و به مردم اجازه می‌دهد حدس بزنند که یکی از قهرمانان می‌خواهد از جایش بلند شود. به‌عبارت دیگر دوربین هرگز نباید اتفاقی را که قرار است رخ بدهد پیش‌بینی کند.
هیچکاك: درست است، چونکه به این ترتیب احساس به هم می‌خورد و از نظر من این روش غلطی است. اگر شخصیتی دارد حرکت می‌کند و آدم می‌خواهد حسی را روی چهره‌اش حفظ کند تنها راهش این است که دوربین را به صورت نمای درشت با چهرهٔ شخصیت حرکت بدهد.

تروفو: قبل از شروع صحبت دربارهٔ روح می‌خواهم بپرسم که آیا شما در مورد صحنهٔ آغاز فیلمهای خودتان نظریه بخصوصی دارید؟ بعضی از فیلمهایتان با یك واقعهٔ خشونت‌آمیز شروع می‌شود و بعضی دیگر صرفاً محل وقوع را معرفی می‌کند.
هیچکاك: بستگی دارد به این که هدف چیست. در شروع *پرندگان* سعی براین است که زندگی روزمرهٔ روی غلتك افتادهٔ شهر سانفرانسیسکو نشان داده شود. بعضی وقتها من صرفاً یك نوشته در فیلم می‌گذارم که برساند در شهر فُنیکس هستیم یا در سانفرانسیسکو. می‌دانم که روش آسانی است ولی صرفه‌جویانه است. من از یك طرف نیاز دارم که حرفم را خلاصه بزنم و از طرف دیگر میل دارم که محل وقوع واقعه را، هرچند که محلی آشنا باشد، با ظرافت معرفی کنم، معرفی پاریس با نشان دادن برج ایفل، یا لندن با ساعت بیگ‌بن (Big Ben) که کاری ندارد.
تروفو: فیلمهایی را که با صحنهٔ خشونت شروع نمی‌کنید، بدون بروبرگرد همیشه یك روش واحد برای نمایش و بازگو کردن وقایع آنها دارید: از دورترین به سراغ نزدیکترین می‌روید، اول شهر را نشان می‌دهید، بعد ساختمانی را در شهر و بعد اتاقی را در این ساختمان. روح به این ترتیب شروع می‌شود.
هیچکاك: در شروع روح می‌خواستم بگویم که در شهر فُنیکس هستیم و

حتی روز و ساعت راهم قید کردیم. من این کار را کردم که به واقعیتی بسیار مهم اشاره کنم: ساعت دووچهل‌وسه‌دقیقه بعد از ظهر بود و دخترك بیچاره فقط دراین ساعت می‌توانست با نامزدش ملاقات کند. یعنی تمام ساعت ناهارش را صرف این کار می‌کرد.

تروفو: نکتهٔ جالبی است چون فوراً می‌رساند که این ارتباط یك رابطهٔ ممنوع و خلاف است.

هیچکاك: درعین‌حال تماشاگر را مثل یك چشم‌چران در واقعه شرکت می‌داد.

تروفو: بله، به‌نظر من هم رسید که روح خطاب به نسل جدیدی از تماشاگران سینما ساخته شده است. در این فیلم خیلی چیزها بود که شما در فیلمهای قبلی دست به آن نزده بودید.

هیچکاك: همین‌طور است. این موضوع از نظر فنی در مورد *پرندگان* هم مصداق دارد.

تروفو: من رمانی را که فیلم روح از آن گرفته شده خوانده‌ام، و یکی از چیزهایی که در این رمان خوشم نیامد این است که دروغ می‌گوید. مثلاً در کتاب قسمتهایی هست شبیه به این: «نورمن کنار مادرش نشست، باهم شروع به صحبت کردند»، چون در واقع مادری در بین نیست، این حرف گمراه کننده است، درحالی که شکل روایت فیلم مخصوصاً و دقیقاً جوری است که یك‌چنین اختلافهایی پیش نیاید، چه چیز شما را به این کتاب جلب کرد؟

هیچکاك: گمان می‌کنم آنچه باعث جلب‌نظر من و تصمیم به ساختن فیلم شد ناگهانی بودن قتل در حمام بود، قتلی که کاملاً ناغافل صورت می‌گیرد. تمامش همین بود.

تروفو: این قتل شباهت زیادی به تجاوز جنسی دارد، گمانم کتاب براساس یك خبر روزنامه‌ای نوشته شده بود.

هیچکاك: بله، ماجرای مردی بود که جایی در ویسکانسین جسد مادرش را در خانه نگاهداشته بود.

تروفو: در روح یك کلکسیون وحشت هست، چیزهایی که معمولاً شما از آنها پرهیز می‌کنید، مثل خانهٔ خوفناك.

هیچکاك: این فضای مرموز تاحدی کاملاً تصادفی است. مثلاً محل واقعی رویداد ماجرا کالیفرنیای شمالی است که در آنجا این نوع خانه‌ها بسیار رایج است و اسمش راهم می‌گذارند «گوتیك کالیفرنیا» و یا اگر خیلی وحشتناك باشد «نان زنجبیلی کالیفرنیا».[٤] من نرفتم که یك خانهٔ وحشتناك به سبك فیلمهای ترسناك قدیمی کمپانی یونیورسال را از نو بازسازی کنم، صرفاً می‌خواستم رعایت اصالت را کرده باشم و هیچ جای بحثی نیست که هم آن خانه و هم مُتل، بازسازی اصیل نمونه‌های واقعی موجود هستند. این خانه و متل را از آن جهت انتخاب کردم که می‌دانستم اگر یك خانهٔ کوتاه یك طبقه را درنظر بگیرم همان حالت را نخواهد داشت و فکر می‌کردم که این نوع معماری به ایجاد فضای قصه کمك خواهد کرد.

تروفو: به‌نظر من تضاد ساختمانی بین خانهٔ عمودی و متل افقی برای





پنجرهٔ رو به حیاط

٤. California gingerbread، رجوع شود به قصهٔ هنزل و گرتل که گذارشان به خانه‌ای از زنان زنجبیلی می‌افتد و در آنجا جادوگری قصد خوردن آنها را می‌کند. ـ م.

چشم بسیار مطبوع است.

هیچکاك: این دقیقاً ترکیب تصویری ما بود. یك ساختمان افقی با یك ساختمان عمودی.

تروفو: در تمام فیلم یك شخصیت وجود ندارد که تماشاگر بتواند خودش را با او تطبیق بدهد.

هیچکاك: لزومی هم نداشت. با وجود این تماشاگر نسبت به دختر در موقع مرگش ترحم می‌کرد. در واقع قسمت اول فیلم یك رد گمراه کننده بود و این موضوع صورت تعمدی داشت تا توجه تماشاگر منحرف شود و در نتیجه قتل تأثیر شدیدتری داشته باشد. مخصوصاً قسمت اول را یك مقداری کش دادیم و قضیهٔ دزدی پول و فرار دخترك را آوردیم که تماشاگر حواسش برود پی‌اینکه حالا دختر گیر می‌افتد یا نه. حتی قضیهٔ چهل هزار دلار پول را تا آنجا که جا داشت طول دادیم که تماشاگر فکرش برود دنبال اینکه چه برسر این پول خواهد آمد.

می‌دانید که تماشاگر همیشه دوست دارد یك قدم از داستان فیلم جلوتر باشد، دوست دارد فکر کند که می‌داند لحظهٔ بعد چه اتفاقی خواهد افتاد. بنابراین برای کنترل افکار تماشاگر مخصوصاً باید با این واقعیت بازی کرد. هرچه ما بیشتر وارد جزئیات مسافرت دخترك می‌شدیم تماشاگر بیشتر مجذوب فرار او می‌شد. به‌همین دلیل هم آنقدر روی پلیس موتورسوار و قضیهٔ عوض کردن اتومبیلها تکیه کردیم. وقتی که آنتونی پرکینز در متل زندگی خودش را برای دخترك شرح می‌دهد و با همدیگر تبادل‌نظر می‌کنند، باز با مشکل دخترك بازی می‌شود. به‌نظر می‌رسد که دختر تصمیم گرفته به فنیکس برگردد، و پول را پس بدهد، تماشاگر احتمالاً با خودش فکر می‌کند «آهان، حرفهای این جوان در دختر اثر گذاشت و تصمیم او را عوض کرد.» به این ترتیب آدم تماشاگر را اول به یك مسیر و بعد به مسیر دیگر می‌کشاند و در این ضمن او را هرچه بیشتر از آنچه که قرار است اتفاق بیفتد دور نگاه می‌دارد.

در یك فیلم معمولی به جنت لی نقش دیگری داده می‌شد، مثلاً رل خواهری را که شروع به تحقیقات می‌کرد، به عهده می‌گرفت. کشتن یك ستارهٔ سرشناس در یك سوم اول فیلم کاری نسبتاً غیرعادی است. من مخصوصاً ستارهٔ سرشناس را کشتم که قتل هرچه غیرمنتظره‌تر جلوه کند، درواقع برای همین هم تاکید کرده بودم که بعد از شروع فیلم تماشاگران را به سالن نمایش راه ندهند، چون کسانی که دیرتر می‌آمدند بعد از آن که جنت لی از قضیه کنار رفته بود، باید منتظر دیدن او می‌نشستند. روح ساختمان بسیار جالبی دارد و این بازی با تماشاگر برای من مجذوب کننده بود. تماشاگران را رهبری می‌کردم. می‌شود گفت که آنها را مثل اُرگ می‌نواختم.

تروفو: این فیلم فوق‌العاده مورد تحسین من است، ولی دوتا صحنه‌ای که در آن کلانتر ظاهر می‌شود خلاف انتظارم بود.

هیچکاك: صحنه‌های مداخلهٔ کلانتر مربوط به موضوعی می‌شود که قبلاً بارها در باره‌اش بحث کرده‌ایم: «چرا آنها به پلیس مراجعه نمی‌کنند؟» من همیشه در جواب این سؤال گفته‌ام: «آدمها نزد پلیس نمی‌روند چون





روح: صحنه

روح





روح

صحنه خسته کننده از کار درمی‌آید.» این نمونهٔ کاملی است از آنچه که پیش می‌آید وقتی آدمها به پلیس رجوع می‌کنند.

تروفو: با وجود این، پس از صحنه‌های کلانتر، تحرك تقریباً بلافاصله ازسر گرفته می‌شود. یك جنبهٔ جالب فیلم این است که تماشاگر را وامی‌دارد مرتب ایمان و وفاداری خود را عوض کند. در شروع آدم امیدوار است که جنت لی گیر نیفتد. قتل بسیار هولناك است ولی به محض اینکه آنتونی پرکینز آثار جنایت را محو می‌کند ما نسبت به او احساس پیوند می‌کنیم و امیدواریم که رازش فاش نشود. بعد که از کلانتر می‌شنویم که مادر پرکینز هشت سال است مرده، باز تغییر جبهه می‌دهیم و با پرکینز مخالف می‌شویم، ولی این بار احساس ما کنجکاوی صرف است. احساسات تماشاگر در این فیلم احساسات کاملاً سالم و پاکیزه‌ای نیست.

هیچکاك: این ما را برمی‌گرداند به احساس تماشاگر در مقابل یك چشم‌چران. جزئی از این قضیه را در *حرف م را به نشانهٔ مرگ بگیر* داشتیم.

تروفو: درست است. موقعی که ری میلاند در تلفن کردن به همسرش تأخیر می‌کند به‌نظر می‌رسد که قاتل بدون کشتن گریس کلی قصد خروج از خانه را دارد. واکنش تماشاگر در اینجا آن است که امید دارد قاتل چند دقیقهٔ دیگر هم معطل شود.

هیچکاك: این قاعدهٔ کلی است. قبلاً گفتیم که وقتی دزدی وارد اتاقی می‌شود در تمام مدتی که دارد کشو ها را زیر ورو می‌کند تماشاگران نگران او هستند. موقعی که پرکینز ایستاده و فرورفتن اتومبیل را در برکه نگاه می‌کند، هرچند که دارد جسدی را مدفون می‌کند، اتومبیل یك لحظه از فرورفتن باز می‌ماند، تماشاگر در دلش می‌گوید: «امیدوارم اتومبیل کاملاً فروبرود!» این یك غریزهٔ طبیعی است.

تروفو: ولی در بیشتر فیلمهای شما واکنش تماشاگر معصومانه‌تر است چون آنجا نگران مردی هستند که به غلط متهم به جنایت شده است. درحالی که در فیلم روح اول آدم به خاطر دختری که دزد است مضطرب است و در آخر کارهم که می‌فهمد قاتل رازی پنهانی دارد امیدوار است گیر بیفتد تا رازش از پرده خارج شود!

هیچکاك: گمان نکنم پیوند روحی تماشاگر با شخصیت‌ها آنقدر نزدیك باشد.

تروفو: مسئلهٔ پیوند روحی نیست، تماشاگر به‌خاطر دقتی که پرکینز در پاك کردن آثار جنایت از خود نشان می‌دهد با او مرتبط می‌شود. و این بستگی در حکم تحسین کسی است که کاری را دقیق و کامل انجام می‌دهد.

گویا سال باس (Saul Bass) علاوه بر عناوین اول فیلم، طرحهایی هم برای قسمتهای دیگر فیلم تهیه کرده بود.

هیچکاك: او فقط برای یك صحنه طرح ریخته بود ولی من از مونتاژش استفاده نکردم. قرار بود فقط نوشته‌های اول فیلم را طراحی کند ولی چون به فیلم علاقه نشان می‌داد گذاشتم که طرح فصلی را بریزد که طی آن کارآگاه قبل از اینکه به ضرب کارد از پا در بیاید، از پله‌ها بالا می‌رود.

روزی که قرار بود فیلمبرداری شود، من تب کردم و چون نمی‌توانستم به استودیو بروم به فیلمبردار و دستیارم گفتم که می‌توانند صحنه را مطابق با طرحهای باس بسازند. فقط قسمتی که نشان می‌دهد کارآگاه قبل از کشته شدن دارد از پله‌ها بالا می‌رود نمایی است از دست این آدم بر نردهٔ پلکان و پاهای او که به طور نیمرخ از پشت میله‌های نردهٔ پلکان دیده می‌شود که از پله‌ها بالا می‌رود. تکه‌های فیلمبرداری شده را که دیدم، متوجه شدم که به درد نمی‌خورد. دیدم این تکه‌ها نکتهٔ جالبی را برای من روشن کرد و آن اینکه این فصل جوری تدوین شده بود که به‌جای یك آدم پاك و بی‌خیال، یك آدم بداندیش و خبیث را نشان می‌داد که از پله‌ها بالا می‌رود. تقطیع خیلی درست و مناسب می‌بود اگر قاتلی را نشان می‌داد، ولی در این مورد با روح صحنه کاملاً مغایرت داشت.

یادتان باشد که ما برای آماده کردن تماشاگر جهت این صحنه دردسر زیادی کشیده بودیم؛ وجود زن مرموزی را در خانه تثبیت کرده بودیم، متذکر شده بودیم که این زن مرموز از پله‌ها پایین آمده و دختری را زیر دوش حمام با کارد تکه تکه کرده است. تمام این عواملی که باید به بالا رفتن کارآگاه از پله‌ها دلهره می‌بخشید قبلاً قید شده بود و در نتیجه ما در این صحنه فقط به یك بیان ساده احتیاج داشتیم. می‌خواستیم پلکانی را نشان بدهیم و مردی را که خیلی ساده دارد از این پلکان بالا می‌رود.

تروفو: فکر می‌کنم دیدن آن قطعه‌های فیلمبرداری شدهٔ اولیه باعث شد که شما شکل بیان مناسب این صحنه را معین کنید. در زبان فرانسه ما می‌گوییم: «او مثل گُل وارد شد»، که البته می‌رساند که مهیّای چیده شدن بود.

هیچکاك: در اینجا کاملاً حالت بی‌احساسی نبود، بیشتر یك‌جور حالت آسودگی خاطر بود. به‌هرحال فقط یك نما از کارآگاه گرفتم که دارد از پله‌ها بالا می‌آید و موقعی که به سر پله‌ها رسید مخصوصاً قطع کردم و دوربین را از یك ارتفاع نسبتاً زیادی بالای سر او قرار دادم. این کار را به دو دلیل کردم: اول اینکه می‌خواستم آن مادر پیر را این دفعه از بالا نشان بدهم، چون اگر پشتش را نشان می‌دادم این‌طور جلوه می‌کرد که مخصوصاً دارم صورتش را پنهان می‌کنم و تماشاگر به‌شك می‌افتاد. این نمای بالا و بلند را به کار بردم که معلوم نشود می‌خواهم از نشان دادن صورت او پرهیز کنم.

ولی دلیل عمدهٔ بالا قرار دادن دوربین این بود که بین این نمای باز و تصویر درشت صورت که کارد بر آن فرود می‌آید تضاد ایجاد کنم. اینجا حالت موسیقی را داشت: نمای مرتفع با ویلونها و ناگهان صورتِ درشت با سنج که بهم می‌کوبید. در آن نمای مرتفع، مادر بیرون می‌رود و من قطع می‌کنم به تصویر حرکت چاقو که فرود می‌آید. بعد نمای درشتی از کارآگاه را نشان می‌دهم. برای این صحنه یك لولهٔ پلاستیکی حاوی هموگلوبین روی صورت او قرار دادیم و موقعی که چاقو پایین آمد نخی را کشیدیم و خون در مسیری که قبلاً روی صورت او تعیین کرده بودیم سرازیر شد و بعد او از پشت روی پله‌ها افتاد.

تروفو: سقوط این آدم از پشت نظر مرا جلب کرد. او عملاً نمی‌افتد،

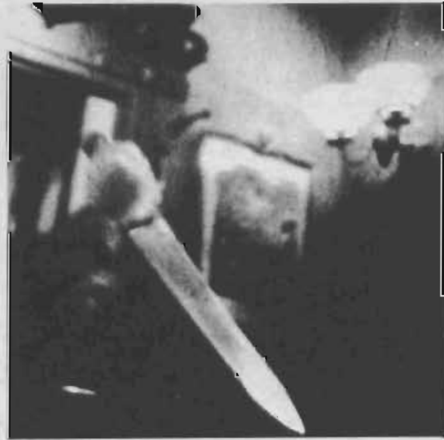










پاهایش نشان داده نمی‌شود، ولی تماشاگر این احساس را دارد که او از عقب سر از پله‌ها پایین می‌رود درحالی که فقط نوك پاهایش پله‌ها را لمس می‌کند، مثل یك بالرین.

هیچکاك: ماهم همین احساس را می‌خواستیم ایجاد کنیم. می‌دانید این صحنه را چطور درست کردیم؟

تروفو: متوجه شدم که می‌خواهید واقعه را کش بدهید ولی نفهمیدم چکار کردید.

هیچکاك: با چاپ دو تصویر روی هم این کار را کردیم. اول دوربین را در یك ارابه قرار دادیم و یك نما از پلکان گرفتیم، بدون حضور هنرپیشه، بعد هنرپیشه را در یك صندلی مخصوص قرار دادیم که وضعش در آن ثابت بود و او را در مقابل پرده‌ای نشاندیم که برآن فیلم پلکان تابانده می‌شد. بعد از هنرپیشه در این صندلی فیلم گرفتیم و او صرفاً دستهایش را در هوا تکان می‌داد جوری که تعادلش از دست رفته است.

تروفو: فوق‌العاده مؤثر از کار درآمده. در صحنهٔ بعدی، باز در یك نمای مرتفع دیگر آنتونی پرکینز را نشان می‌دهید که مادرش را به زیرزمین می‌برد.

هیچکاك: موقعی که پرکینز از پله‌ها بالا می‌رفت من دوربین را در ارتفاع قرار دادم. او داخل اتاق می‌شود و دیگر نمی‌بینیمش ولی صدایش را می‌شنویم که می‌گوید: «مادر خیال دارم تو را به زیرزمین ببرم چون عده‌ای دارند اینجا سروگوش آب می‌دهند.» بعد او را می‌بینیم که مادرش را پایین می‌برد. موقعی که داشت این زن را از پلهها به سوی زیرزمین می‌برد نخواستم تصویر را قطع کنم و دوربین را باز در ارتفاع قرار بدهم، چون تماشاگر به‌شك می‌افتاد که چرا دوربین ناگهان جهیده و دور شده است. بنابراین دوربین را که از بلندی آویخته بودیم گذاشتیم تا پرکینز را درحالی که از پلکان بالا می‌رفت تعقیب کند، بعد که او داخل اتاق می‌شد دوربین بدون قطع تصویر بالا می‌رفت و در بلندی قرار می‌گرفت. بعد که دوربین می‌رسید به نقطه‌ای بالای در اتاق، می‌چرخید و متوجه پلکان می‌شد. درهمین خلال گذاشته بودیم بین مادر و فرزند بگومگویی دربگیرد که حواس تماشاگر از حرکات دوربین منحرف شود. به این ترتیب موقعی که پرکینز دوباره از پله‌ها پایین می‌رفت و مادرش را با خود می‌برد دوربین بالای سر او قرار داشت و تماشاگر هم متوجه هیچ‌چیز نشده بود. استفاده از دوربین برای گول زدن تماشاگر خیلی هیجان داشت.

تروفو: کارد خوردن جنت‌لی هم بسیار خوب پرداخت شده بود.

هیچکاك: فیلمبرداریِ این صحنه هفت روز وقت گرفت و ما برای چهل‌وپنج ثانیه فیلم هفتاد زاویهٔ دید مختلف برای دوربین داشتیم. برای این صحنه دادیم یك نیم‌تنهٔ مخصوص درست کردند که زیر ضربه‌های کارد از آن خون بیرون می‌زد، ولی بعداً از بکار بردن این نیم‌تنه منصرف شدیم. به‌جای جنت‌لی از مدل استفاده کردیم. ما فقط دستها و شانه و سر خانم لی را نشان دادیم. بقیه‌اش مال آن مدل بود. طبعاً کارد هیچ وقت با بدن تماس پیدا نمی‌کرد و این حالت فقط در مونتاژ ایجاد شده بود. بعضی از نماها را با حرکت کند شده گرفتم که سینه‌ها پوشیده بماند. نماهای کند







شده بعداً تسریع نشدند چون در مونتاژ طوری به کار رفتند که احساس حرکت و سرعت معمولی را القا می‌کردند.

تروفو: صحنهٔ فوق‌العاده خشنی است.

هیچکاك: خشن‌ترین صحنهٔ فیلم است. فیلم که جلوتر می‌رود خشونت کمتر می‌شود چون خاطرهٔ هولناكِ این قتلِ اول به قسمتهای دلهره‌آوری که بعداً می‌آیند منتقل می‌شود.

تروفو: معذلك ازنظر هارمونی داخل صحنه، قسمتی که در آن پرکینز با کهنه آثار قتل را پاك می‌کند از خود صحنهٔ قتل بهتر ساخته شده است. تمام ساختمان فیلم گواه یك سطح و فضای غیرعادی است. اول احساس یك پیوند عاشقانهٔ نامشروع است، بعد یك سرقت است و بعد جنایتی پشت جنایت دیگر می‌آید و آخر کار هم بیماری روانی است. هر قسمت فیلم ما را در این سطح غیرعادی یك پله بالاتر می‌برد. درست نمی‌گویم؟

هیچکاك: بله، خیال می‌کنم. ولی می‌دانید که درنظر من جنت‌لی نقش یك زن بورژوای کاملاً عادی را بازی می‌کند.

تروفو: درست است، ولی او ما را به سوی غیر عادیات، به طرف آنتونی پرکینز و پرنده‌های خشك شده‌اش هدایت می‌کند.

هیچکاك: پرنده‌های خشك شده از نظر من خیلی جالب بود، حکم سمبل را داشت. پیداست که پرکینز به کار خشك کردن حیوانات علاقه دارد چون مادرش را هم با خاك اره انباشته است. ولی جغد مثلاً مفهوم دیگری را می‌رساند. جغد به دنیای شب تعلق‌دارد، بیدار و مراقب است. این موضوع به مازوخیسم پرکینز بر می‌گردد، او پرنده‌ها را می‌شناسد و می‌داند که مدام مراقبش هستند و گناه خود را در چشمان آگاه آنها منعکس می‌بیند.

تروفو: به نظر شما روح یك فیلم تجربی نیست؟

هیچکاك: احتمالاً. رضایت اصلی من از این بابت است که فیلم بر تماشاگران اثر داشت و من این امر را بسیار مهم تلقی می‌کنم. موضوع فیلم برایم مهم نیست. بازی هنرپیشه‌ها مهم نیست. آنچه اهمیت دارد تکه‌های فیلم و فیلمبرداری و صداها و تمام آن عوامل فنی است که تماشاگر را به فریاد وامی‌دارد. به نظر من، برای ما فوق‌العاده رضایت‌بخش است که بتوانیم هنر سینما را برای ایجاد چیزی چون یك احساس عمومی به کار ببریم. پیام فیلم نبود که تماشاگران را برمی‌انگیخت، بازیهای درخشان، و یا لذتی که از خواندن اصل کتاب برده بودند، نبود. صرفاً فیلم بود که آنها را برمی‌انگیخت.

تروفو: بله، این درست است.

هیچکاك: به‌همین دلیل هم من افتخار می‌کنم که روح بیش از هر اثر دیگر من، فیلمی است که به فیلمسازان تعلق دارد، به من و شما. این طوری که ما داریم الان صحبت می‌کنیم شناخت و تقدیر درستی از این فیلم برای من حاصل نمی‌شود. مردم می‌گویند: فیلم وحشتناکی‌بود، موضوعش وحشتناك بود، شخصیتها ناچیز بودند، و قهرمانان متمایزی در آن وجود نداشت. همهٔ اینها را می‌دانم، با وجود این می‌دانم که ساختمان داستان و نحوهٔ بیان آن تماشاگران را در سراسر دنیا واداشت که واکنش نشان بدهند و احساسشان برانگیخته شود.



روح: نورمن بیتس (آنتونی پرکینز) و جغد خشك شده. (تصویر بالا)
روح: نورمن، مادرش را به زیرزمین می‌برد. (تصاویر روبرو)

تروفو: نه فقط روحاً، بلکه جسماً.

هیچکاك: روحاً. برای من مهم نیست روح فیلم کوچکی جلوه می‌کرد یا بزرگ، من در شروع، با قصد ساختن یك فیلم بزرگ دست به کار نمی‌شوم. روح هشتصد هزار دلار خرج تهیه‌اش شد. از این نظر یك فیلم تجربی بود: می‌توانم فیلمی با شرایط یك فیلم تلویزیونی بسازم؟ برای اینکه فیلمبرداری سریع انجام شود از یك کادر کامل تلویزیونی استفاده کردم. تنها جاهایی که از روش عدول کردم صحنهٔ قتل بود و صحنهٔ پاك کردن آثار قتل و صحنه‌های دیگری که تدارکشان ناگزیر وقت می‌گرفت. بقیهٔ فیلم درست همان طوری ساخته شد که یك فیلم تلویزیونی ساخته می‌شود.

تروفو: می‌دانم که فیلم روح را شما شخصاً تهیه کردید. وضع کار کردش چطور بود؟

هیچکاك: تهیهٔ روح بیشتر از هشتصد هزار دلار برای من خرج برنداشت. تا به امروز حدود پانزده میلیون دلار پول درآورده است.

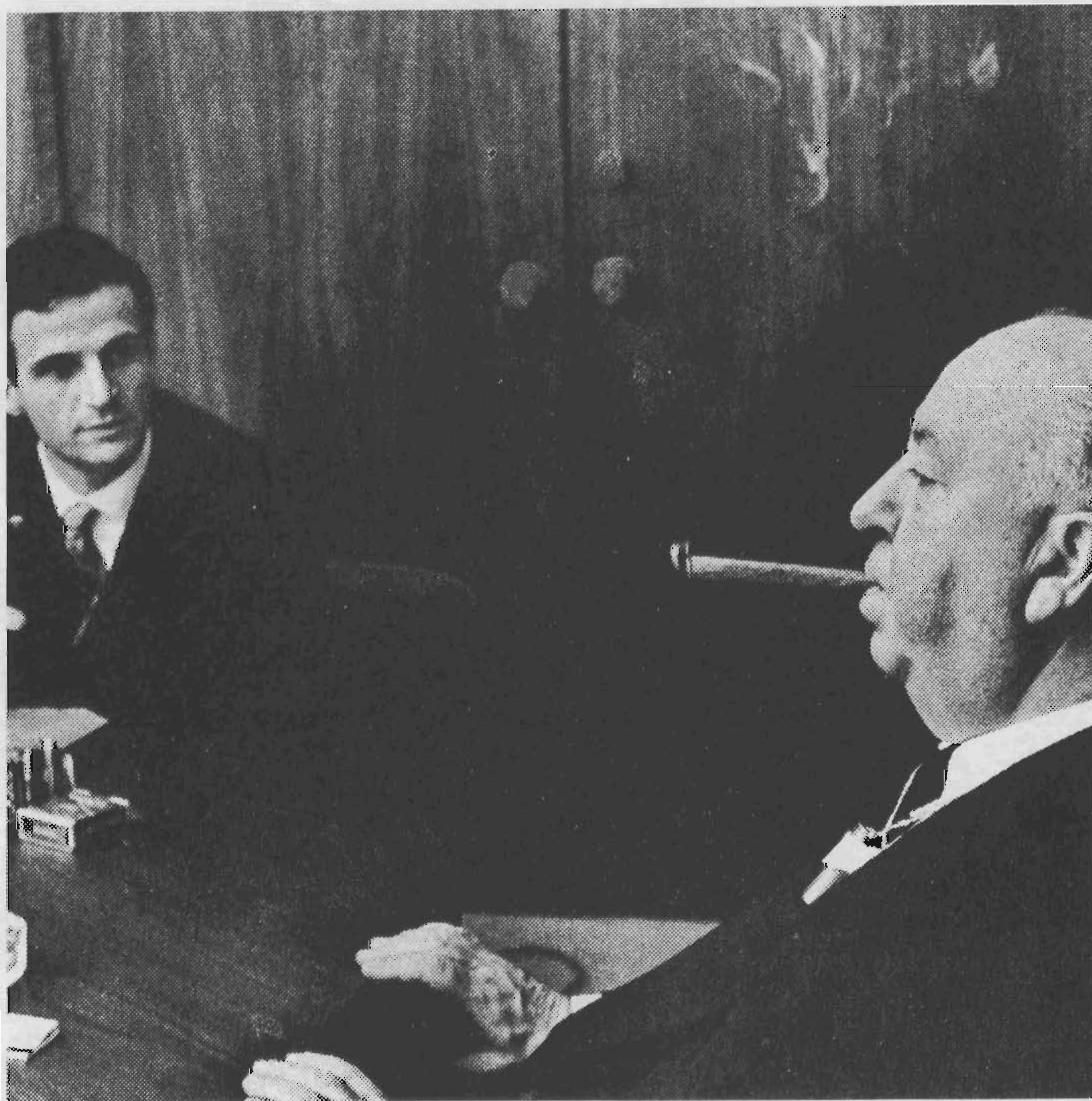
تروفو: فوق‌العاده است! پس این پرفروشترین فیلم شما تا زمان حاضر است؟

هیچکاك: بله. و دلم می‌خواهد که شما هم همین کار را بکنید. فیلمی بسازید که در تمام دنیا میلیونها دلار پول به دست بیاورد! این آن حیطهٔ فیلمسازی است که در آن رضایت شما از تکنیك کار بیشتر اهمیت دارد تا موضوع فیلم. این آن فیلمی است که دوربین فیلمبرداری زمام کار را در دست می‌گیرد. البته چون منتقدان بیشتر به سناریو توجه دارند لزوماً چنین فیلمی انتقادهای چندان مثبتی عاید شما نخواهد کرد، ولی شما باید فیلمتان را درست جوری طرح کنید که شکسپیر نمایشنامه‌هایش را طرح می‌کرد: برای عامهٔ مردم.

تروفو: در اینجا باید متذکر بشوم که روح به خصوص یك فیلم جهانی است چونکه فیلم نیمه صامتی محسوب می‌شود. در فیلم حداقل بیست دقیقه هست که اصلاً گفتگویی در آن وجود ندارد. این قضیه مسئلهٔ دوبله کردن و زیرنویس گذاشتن برای فیلم را هم ساده می‌کند.

هیچکاك: هیچ می‌دانید که در تایلند زیرنویس و دوبله به کار نمی‌برند. صدای فیلم را قطع می‌کنند و یك نفر جایی نزدیك به پردهٔ سینما می‌ایستد و تمام نقشها را با صداهای مختلف اجرا می‌کند.

١٤



تروفو: کنجکاوم بدانم که شما داستان *پرندگان* نوشتهٔ دافنه دوموریه را بعد از انتشار آن کشف کردید یا قبل از انتشار؟

هیچکاك: بعد. در حقیقت در یکی از این کتابهای «آلفرد هیچکاك تقدیم می‌کند» چاپ شده بود. بعدها فهمیدم که تلاشهایی شده برای اینکه این داستان در رادیو و تلویزیون اجرا بشود ولی موفقیتی نداشته است.

تروفو: قبل از این که طرح ساختن فیلمی از روی این داستان را شروع کنید، تحقیق کردید که ببینید صحنه‌های مربوط به پرنده‌ها را از لحاظ فنی می‌شود ساخت یا نه؟

هیچکاك: مسلم است که نه، حتی فکرش را هم نکرده بودم. با خودم گفتم: «این کاریست که باید انجامش بدهیم.» ولی تصور می‌کنم که اگر در داستان لاشخورها و پرندگان شکاری دخالت داشتند به طرفش نمی‌رفتم. لطف اصلی داستان برای من در این بود که با پرنده‌های عادی روزمره سروکار داشت. منظورم را متوجهید؟

تروفو: فرصتی بود تا باز قاعدهٔ قدیمی خود را به کار ببرید، از جزئی‌ترین به سراغ بزرگترین بروید، چه از نظر معنوی و چه به مفهوم تجسمی. بعد از گنجشکهای کوچکی که چشم آدم را در می‌آورند، به عنوان دنباله چه فیلمی خواهید ساخت، فیلمی راجع به گلهایی که عطر مسموم پخش می‌کنند؟

هیچکاك: فیلم گلهایی که آدم می‌خورند از آن بهتر است.

تروفو: از سال ۱۹٤۵ به این طرف بمب اتمی است که مظهر تهدید نهایی برای بشریت به حساب می‌آید. بنابراین کمی حیرت‌آور است که القا شود ممکن است پرنده‌ها باعث به سررسیدن عمر بشریت باشند.

هیچکاك: این قضیه در تلقی شك‌آمیز آن پرنده‌شناس منعکس است. این پیرزن مرتجع‌تر و یا به‌هرحال محافظه‌کارتر از آن است که بپذیرد پرندگان ممکن است مسئول چنین مصیبت عظیمی باشند.

تروفو: خوشحالم که برای حملهٔ پرنده‌ها دلیل بخصوصی نیاورده بودید.[۱] این آشکارا یك فرض، یك خیالبافی است.

هیچکاك: این همان نظری است که من داشتم.

۱. در فیلم، برای حملهٔ پرندگان دلیلی ارائه نمی‌شد ولی در برگردان فارسی، این حملات به انفجارهای اتمی نسبت داده شده است. ـ م.

تروفو: گویا دافنه دوموریه در موضوع حملهٔ عظیم پرنده‌ها از یك ماجرای واقعی الهام گرفته است.
هیچکاك: بله، این‌جور چیزها گاه به گاه پیش می‌آید و علتش بروز یك جور بیماری شبیه هاری در بین پرنده‌هاست. ولی آوردن چنین چیزی در فیلم خیلی وحشتناك است. نه؟
تروفو: در این مورد چیزی نمی‌دانم ولی مطمئنم که تماشایش به هیچ‌وجه مثل حالا که در فیلم هست جالب نمی‌شد.
هیچکاك: موقعی که داشتم در بودگابی فیلمبرداری می‌کردم خبری دریك روزنامهٔ سانفرانسیسکو منتشر شد در این باره که کلاغها به چند بره حمله کرده‌اند و آنهم کجا، درست در همان محلی که ما داشتیم کار می‌کردیم. من بعدها دهقانی را دیدم که تعریف می‌کرد چطور کلاغها از آسمان به بره‌های او حمله کرده و آنها کشته‌اند. از اینجا بود که فکر از حدقه‌درآوردن چشمهای آن مرد مقتول برای من پیدا شد.

فیلم با نشان دادن دو شخصیت اصلی ماجرا در سانفرانسیسکو شروع می‌شود، بعددنبالهٔ وقایع به‌بودگابی‌می‌کشد. آن خانه و مزرعه را در آنجا ما خودمان ساختیم که کپیهٔ دقیقی از روی خانه‌های موجود درهمان محل است. در آنجا یك مزرعهٔ قدیمی روسی هست که در سال ۱۸۹٤ ایجاد شده است. در آن موقع در ساحل، روسهای زیادی زندگی می‌کردند، حتی شهری به اسم سباستوپل (Sebastopol) در دوازده مایلی شمال شرقی بودگابی هست که موقعی روسها مالك آلاسکا بودند برای شکار سگ‌ماهی به ساحل این ناحیه می‌آمدند.
تروفو: یك اشکال عمدهٔ این تیپ فیلمهایی که شما می‌سازید آن است که مردم هرقدرهم از دیدن آنها لذت ببرند دوست ندارند اعتراف کنند که فیلم آنها را گرفته و مجذوب کرده است. تحسین آنها اغلب آمیخته با آزردگی است، مثل اینکه نسبت به شما به‌خاطر لذتی که به آنها داده‌اید بغض بورزند.
هیچکاك: بدیهی است مردم می‌آیند به سینما می‌نشینند و می‌گویند: «خوب، حالا نشان بده ببینم!» و می‌خواهند که یك قدم جلوتر از وقایع فیلم باشند: «می‌دانم که چه اتفاقی خواهد افتاد.» من هم باید این دعوت به مبارزه را قبول کنم: «صحیح، پس خیال می‌کنید که می‌دانید بعد چه اتفاقی خواهد افتاد، حالا نشانتان می‌دهم!» با *پرندگان* من کاری کردم که تماشاگر نتواند از یك صحنه به صحنهٔ دیگر را پیش‌بینی کند.
تروفو: به نظر من این از آن فیلمهایی است که تماشاگر سعی ندارد پیش‌بینی کند. فقط حدس می‌زند که حملهٔ پرنده‌ها بتدریج جدی‌تر خواهد شد. قسمت اول فیلم کاملاً عادی است با ملاحظات روانکاوانه و فقط در پایان هر صحنه است که اشاره‌ای به خطر تهدید وجود پرنده‌ها می‌شود.
هیچکاك: باید این کار را می‌کردم، چون مسلم بود که کنجکاوی تماشاگر، بعد از نوشته‌ها و انتقادهای نشریات و مطالب افواهی، دربارهٔ فیلم تحریك خواهد شد. نمی‌خواستم مردم در مورد پرنده‌ها خیلی بی‌صبر بشوند چون آن وقت حواسشان از ماجرای خصوصی دو شخصیت اصلی



پرندگان

منحرف می‌شد. این رجوعها در پایان هر صحنه به پرنده‌ها در حکم آن بود که خواسته باشم بگویم: «صبر داشته باشید، پرنده‌ها به زودی پیداشان می‌شود.»

در این فیلم نکات جزئی زیاد هست. این جزئیات اهمیت فوق‌العاده دارند چون همین زیر و بَمهای کوچك است که تأثیر کلی را غنی می‌کند و به فیلم قوت بیشتری می‌بخشد.

در شروع فیلم رد تیلور (Rod Taylor) را در مغازهٔ پرنده‌فروشی نشان می‌دهیم. او قناری ای را که از قفسش فرار کرده می‌گیرد و بعد از اینکه آن را دوباره در قفس می‌گذارد خطاب به تی‌پی هدرن می‌گوید: «ترا دوباره در قفس طلایی‌ات می‌گذارم، ملانی دانیلز.» من مخصوصاً این جمله را موقع فیلمبرداری اضافه کردم چون به‌نظر من به تجسم شخصیت این دختر به عنوان یك دختر سطحی اعیان و خوشگذران کمك می‌کرد. بعدها وقتی مرغهای دریایی به دهکده حمله می‌کنند ملانی دانیلز به یك اتاقك تلفن پناهنده می‌شود و من او را مثل پرنده‌ای در قفس نشان می‌دهم، ولی این دیگر یك قفس طلایی نیست، قفس رنج و بدبختی و به اصطلاح آغاز آزمایش پس دادن او به وسیلهٔ آتش است. این واژگونه کشاکش باستانی بین آدمها و پرنده‌هاست. در اینجا آدمها در قفس هستند و پرنده‌ها در بیرون از قفس. من موقعی که چنین چیزی را در فیلم می‌آورم کمتر انتظار دارم و احتمال می‌دهم که عامه تماشاگر متوجه آن بشود.

تروفو: هرچند که این استعاره، حداقل برای من، زیاد واضح نیست، این صحنه واقعاً صحنهٔ فوق‌العاده گیرایی است. فکر درخشانی بود گذاشتن آن حرف در صحنهٔ اول فیلم در مغازه، راجع به پرنده‌های عشق، چون بعداً تمام فیلم گرد پرنده‌های آکنده از نفرت دور می‌زند. در تمام طول فیلم پرنده‌های عشق به اشکال مختلف به کار می‌روند تا مسخره بودن موضوع را تاکید کنند.

هیچکاك: غیر از اشاره‌های تمسخرآمیز، آوردن این مضمون لازم بود، چونکه عشق از میان تمام این مصیبت محفوظ باقی می‌ماند. در پایان فیلم آن دختر بچه می‌پرسد: «می‌توانم پرنده‌های عشق را با خودم بیاورم؟» وجود این دو پرندهٔ کوچك عشق به موضوع یك لحن خوشبینانه می‌دهد.

تروفو: این پرنده‌ها به چند صحنه معنی دوگانه می‌بخشند، منجمله صحنهٔ مادر و صحنهٔ معلمهٔ مدرسه.

هیچکاك: این نشان می‌دهد که چطور با کمی تلاش می‌توان حتی به کلمهٔ عشق معنی شوم بخشید.

تروفو: ساختمان داستان از سه اصل تراژدی کلاسیك پیروی می‌کند: وحدت زمان، مکان و عمل. تمام ماجرا طی دو روز در بودگابی اتفاق می‌افتد. پرنده‌ها در گروههای مدام روبه‌افزایش به چشم می‌خورند و هرچه ماجرا جلوتر می‌رود خطرناکتر می‌شوند. سناریو باید مشکل بوده باشد ولی قصه واقعاً مؤثر می‌افتد.

هیچکاك: برایتان می‌گویم که چه احساساتی بر من گذشت. من همیشه با افتخار گفته‌ام موقعی که دارم فیلمی را می‌گیرم به سناریو نگاه نمی‌کنم

و تمام فیلم را حفظ هستم. همیشه از بداهه‌سازی سر صحنه وحشت داشته‌ام، چون هرچند ممکن است آدم وقت کافی برای مضمون پیدا کردن داشته باشد، در استودیو وقت کافی برای ارزیابی این مضمون وجود ندارد. دوروبر کارگردان را تعداد کثیری کارکنان کادر فنی گرفته‌اند. این کار هزینهٔ اضافی به‌بار می‌آورد و من همیشه دقت دارم که پول تهیهٔ فیلم را به هدر ندهم. من هرگز نمی‌توانم مثل آن فیلمسازانی کارکنم که تمام گروه فنی را منتظر می‌گذارند و خودشان می‌نشینند و فکر می‌کنند. هرگز نمی‌توانم چنین کاری بکنم.

موقع ساختن *پرندگان* عصبی بودم و این برای من غیرعادی است. چون معمولاً موقع فیلمبرداری خیلی تفریح می‌کنم. شب که به خانه نزد زنم رفتم همان‌طور عصبی و ناراحت بودم.

اتفاقی رخ داد که در تجارب من چیز بکلّی تازه‌ای محسوب می‌شد: همان‌طور که در فیلم پیش می‌رفتیم شروع به مطالعهٔ سناریو کردم و متوجه وجود ضعف‌هایی در آن شدم. این بحران روحی که با آن دست به گریبان بودم باعث شد حس خلاقهٔ تازه‌ای در من بروز کند.



پرندگان

شروع به بداهه‌سازی کردم. مثلاً تمام صحنه‌ای که در آن پرندگانی که دیده نمی‌شوند به بیرون خانه حمله می‌کنند، فی‌البداهه و همان سر فیلمبرداری ساخته شده است. من تقریباً هرگز چنین کاری را نکرده بودم ولی بعد تصمیم خود را گرفتم و به سرعت طرح حرکات آدمها را در داخل اطاق ریختم. فکر کردم که مادر و دختربچه در جستجوی پناهگاه در اتاق به این طرف و آن طرف بدوند. چون در اتاق پناهگاهی نبود آنها را واداشتم که در جهات مخالف همدیگر حرکت کنند، کمابیش مثل موشهایی که این‌طرف‌وآن‌طرف می‌خزند.

مخصوصاً ملانی دانیلز را از یك فاصله نشان دادم که برسانم او از وحشت حملهٔ چیزی که درواقع هیچ نیست خود را جمع کرده است. از چه چیز این‌طور خوف کرده است؟ توی نیمکت جمع شده و حتی نمی‌داند که از چه چیز خود را دارد عقب می‌کشد.

چون اعصابم تحریك شده بود تمام این مضامین خیلی آسان و سریع بروز کرد. بعد کم‌کم نسبت به قسمتهای دیگر فیلم در من شك ایجاد شد. بعد از اولین حمله به اتاق، آنجا که گنجشکها از سوراخ دودکش وارد خانه می‌شوند کلانتر برای صحبت در این مورد نزد آن مرد جوان می‌آید ـ او مرد شکاکی است و آنچه را که می‌بیند باور ندارد: « می‌گویید گنجشکها از سوراخ بخاری داخل اتاق شدند؟ از کجا معلوم که قصد حمله به شما را داشتند؟»

من این صحنه را بررسی کردم و دیدم که پرداختش خیلی کهنه و قدیمی است. بنابر این تمامش را عوض کردم و تصمیم گرفتم در اینجا مادر را از دریچهٔ چشم ملانی نشان بدهم. صحنه شروع می‌شود درحالی که تمام افراد این گروه کوچك، کلانتر، مادر، میچ، مرد جوان و ملانی در عقب تصویر گردآمده‌اند، و آنچه که بعد می‌آید انتقالی است از دید عینی به یك دید شخصی. کلانتر می‌گوید: « بله، این واقعاً یك گنجشك است.» و مادر از این جمع ساکن جدا می‌شود و بعد درحالی که حرکت می‌کند خم

می‌شود. این خم شدن نظر دخترك را جلب می‌کند و از اینجا به بعد صحنه از دید او نشان داده می‌شود. ملانی به مادر نگاه می‌کند و دوربین جسیکاتندی را نشان می‌دهد که در اتاق به حرکت درمی‌آید و خم شده فنجانهای شکسته را برمی‌دارد، یك قاب‌عکس را صاف می‌کند که از پشت آن پرنده‌ای بیرون می‌افتد و او هول می‌کند. نماهای برگشتی به ملانی که حرکات مادر را این‌سووآن‌سو تعقیب می‌کند، به‌طور نهانی افکار او را می‌رساند. چشمها و حرکات او نمودار نگرانی فزایندهٔ او نسبت به رفتار مادر و خود مادر است. واقعیت تصویر به دخترك تعلق دارد، حتی وقتی طول اطاق را طی می‌کند که به میچ بگوید: «بهتر است من امشب اینجا بمانم»، او برای رفتن نزد میچ باید تمام اتاق را پشت‌سر بگذارد، ولی حتی موقعی که دارد راه می‌رود من نمای درشت تصویر چهرهٔ او را حفظ می‌کنم چون نگرانی و علاقهٔ او اقتضا می‌کند که همان کادر تصویر روی پرده باقی بماند. اگر تصویر را قطع می‌کردیم و از یك فاصله دورتر نشان می‌دادیم حالت نگرانی او نقصان پیدا می‌کرد.

اندازهٔ تصویر در بیان احساس اهمیت بسیار دارد،مخصوصاً اگر آدم تصویر را برای ایجاد پیوند عاطفی با تماشاگر به کار ببرد. در این صحنه که هدفش آن است که نشان دهد مادر میچ دارد تعادل روحی خود را از دست می‌دهد، ملانی نمایندهٔ تماشاگر فیلم است.

یك صحنهٔ فی‌البداههٔ دیگر صحنه‌ای است که مادر با اتومبیل به مزرعه می‌رود، واردخانه می‌شود، دهقان را صدا می‌زند و تازه بعد متوجه اتاق به هم ریخته می‌شود و جسد دهقان را پیدا می‌کند. موقعی که این صحنه را می‌گرفتیم به خودم گفتم: «این معقول نیست.» این زن، دهقان را صدا می‌زند و او جوابی نمی‌دهد. زنی در این موقعیت، دیگر قضیه را دنبال نمی‌کند و از خانه خارج می‌شود. به همین دلیل برای اینکه او را در خانه نگاه دارم متوجه آن پنج فنجان شکسته‌اش کردم که از قلابها آویزان بودند.

تروفو: و تماشاگر که تازه ظرف چینی شکسته را در خانهٔ برنر بعد از حملهٔ پرنده‌ها دیده است حدس می‌زند که چه اتفاقی افتاده، درست در همان لحظه‌ای که مادر متوجه این مطلب می‌شود، صحنه کاملاً تصویری و بی‌اندازه مؤثر است.

از چند بداهه‌سازی آخرین لحظه در *پرندگان* یادکردید. هیچ صحنه‌ای را فیلمبرداری کردید که بعداً در مرحلهٔ مونتاژ از فیلم درآورده باشید؟

هیچکاك: یکی دو تا صحنه بعد از کشف جسد دهقان بود. اول یك صحنه برخورد بین دختر و مرد جوان بود که حذف شد. این صحنه بعد از اینکه مادر می‌رفت تا دختربچه را به مدرسه برساند رخ می‌داد: ملانی می‌رود پالتوی پوستش را می‌پوشد و از دور مرد را می‌بیند که دارد جسد پرنده‌ها را می‌سوزاند. دختر به طرف او به حرکت درمی‌آید، معلوم است که میل دارد با او باشد. وقتی مرد از سوزاندن پرنده‌ها فارغ می‌شد او را نشان دادم که به طرف دخترك می‌آید. در چهرهٔ دخترك میل به پذیرفتن مرد آشکار بود. بعد ناگهان مرد برمی‌گردد و به خانه می‌رود. چه اتفاقی افتاده؟ دختر ناراحت می‌شود، و من این نکته را می‌آورم که تاکید کنم ملانی واقعاً به



ضمن فیلمبرداری پرندگان

میچ دلبستگی دارد. چند دقیقه بعد مرد جوان دوباره از خانه خارج می‌شود و می‌گوید: «پیراهنم را عوض کردم چون آن پیراهن بوی پرندگان را می‌داد.»

بعد این صحنه را با لحن کمدی ملایمی ادامه دادیم، و حدسیاتی که این دو نفر می‌زنند که چرا پرنده‌ها این کارها را می‌کنند، بعد به شوخی می‌گویند که پرنده‌ها یك رهبر دارند و این رهبر گنجشکی است که روی سکویی نشسته و به پرندگان خطاب می‌کند و می‌گوید: « پرندگان دنیا متحد شوید، شما غیر از پرهایتان چیزی ندارید از دست بدهید.»

تروفو: پرندگان هم‌بال...[۲]

هیچکاك: در فیلم، یك مرغ دریایی تنها به ملانی حمله می‌کند، همچنین، شب یك پرندهٔ مرده بیرون خانهٔ آن معلمهٔ مدرسه گذاشتم، و یا وقتی دختر شب با اتومبیل از این خانه حرکت می‌کند، پرنده‌ها روی سیمها دیده می‌شوند. من به این ترتیب می‌خواستم به تماشاگر بگویم: « نگران نباش. پرنده‌ها در راهند، بزودی سر می‌رسند!» به هرحال فکر می‌کردم که یك صحنهٔ طولانی رمانتیك در آن قسمت تماشاگر را عصبانی خواهد کرد.

تروفو: راستی من اولین‌باری که فیلم را دیدم از صحنه‌ای که در کافهٔ دهکده می‌گذشت زیاد خوشم نیامد و به نظرم طولانی رسید. شاید چون که وجودش زیاد برای داستان ضروری نبود.

هیچکاك: این صحنه لزوماً چیزی را اضافه نمی‌کند ولی من فکر کردم که

۲. اشاره‌ای است به ضرب‌المثل کبوتر با کبوتر، باز با باز، و این نکته که پرندگان هم بال (هم پر، هم جنس) با هم پرواز می‌کنند. ـ م.

بعد از حملهٔ پرندگان به بچه‌ها در آن مهمانی جشن تولد و پرنده‌های کوچکی که از راه دودکش وارد خانه می‌شوند و حملهٔ کلاغها در محوطهٔ بیرون مدرسه باید مهلت‌نفس‌تازه کردن به تماشاگر بدهیم و بعد به سراغ وحشتهای دیگر برویم. این صحنهٔ رستوران یك صحنهٔ استراحتی است که ضمناً فرصتی برای کمی خندیدن را پیش می‌آورد. شخصیت مرد مست درست از یکی از نمایشنامه‌های اوکیسی (O Casey) گرفته شده، و پیرزن پرنده‌شناس موجود واقعاً جالبی است. درواقع حق با شماست، صحنه کمی زیادی طولانی است، ولی فکر می‌کنم که اگر تماشاگر را مجذوب کند خودبه‌خود کوتاه به نظر می‌رسد. من همیشه طول یا کوتاهی صحنه را بر حسب توجهی که در عامه برمی‌انگیزد می‌سنجم. اگر مردم مجذوب صحنه‌ای بشوند کوتاه است، اگر خسته‌شان کند قطعاً خیلی طولانی است.



پرندگان

تروفو: صحنه‌ای که ملانی دانیلز در محوطهٔ بیرون مدرسه منتظر بچه‌هاست نمودار فرمول پنهانی شما در ایجاد دلهره است. دراینجا انتظاری طولانی و بی‌صدا هست که طی آن شما با قدرت و تسلطی مطلق حالت موردنظر را بوجود می‌آورید و این حالت تمام بستگی به سبك مونتاژ دارد: هیچ وقت توی چشم نمی‌خورد، همیشه فوق‌العاده مؤثر و کاملاً منحصربه‌فرد است.

هیچکاك: بسیارخوب، صحنه‌ای را که دختر نشسته و منتظر است و کلاغها کم‌کم پشت سرش جمع می‌شوند بررسی کنیم. در داخل مدرسه، معلمه به بچه‌ها می‌گوید: « از اینجا می‌خواهیم خارج شویم و موقعی که من به شما گفتم بدوید، بدوید!» این صحنه را تا پشت در ادامه می‌دهم و بعد وصل می‌کنم به پرنده‌ها، تمام پرنده‌ها، و بدون اینکه تصویر قطع شود روی آنها تا حدود نیم دقیقه باقی می‌مانم. تماشاگر به فکر می‌افتد: « پس بچه‌ها چه شدند؟» بعد صدای پای بچه‌ها درحال دویدن به گوش می‌رسد و به دنبال آن کلاغها از جا بلند می‌شوند و به روی بام مدرسه می‌روند، که از آنجا برسر بچه‌ها فرود می‌آیند. روش قدیمی ایجاد دلهره در این صحنه نشان دادن بچه‌ها در پایین پله‌ها و قطع این صحنه به تناوب با نمای کلاغها درحال انتظار بود، اما این روش دیگر کهنه شده است.

به همین خاطر موقعی که دختر بیرون منتظر نشسته و سیگار می‌کشد من به اندازهٔ پنجاه فوت طول فیلم،[3] روی او باقی ماندم که بعد که برمی‌گشت و نگاه می‌کرد ناگهان آن همه کلاغ را یکجا می‌دید.

تروفو: صحنهٔ آتش‌سوزی در پمپ‌بنزین واقعاً هیجان‌انگیز است. آن نمای ناگهانی از بالا و ارتفاع زیاد این حالت را می‌رساند که تمامی صحنه از دید پرنده‌های دریایی نشان داده می‌شود.

هیچکاك: این نما را از بالا به سه دلیل گرفتیم. هدف اول این بود که شروع فرودآمدن مرغهای دریایی بر سر شهر نشان داده شود. دوم آنکه نقشهٔ هوایی بودگابی با شهر و دریا و ساحل و پمپ‌بنزین آتش گرفته، در یك تصویر واحد مشخص بشود. دلیل سوم این است که نمی‌خواستم یك مقدار زیاد فیلم تلف کنم و با طول و تفصیل فعالیت مامورین را در فرونشاندن آتش نشان بدهم. آدم با دور شدن از موضوع می‌تواند مقدار

۳. هر صد فوت تقریباً یك دقیقه است. ـ م.

زیادی کار را به سرعت برگزار کند.

این قاعده در هرکجا آدم با چیزهای مغشوش‌کننده و یا صرفاً ملال‌انگیز سروکار دارد و یا می‌خواهد از وارد شدن به جزئیات پرهیز کند مصداق دارد. مثلاً وقتی که متصدی پمپ‌بنزین در نتیجهٔ حملهٔ یکی از مرغان دریایی مجروح می‌شود و همه می‌دوند که کمکش کنند، ما این صحنه را از دور از داخل رستوران، از دریچهٔ چشم ملانی دانیلز تماشا می‌کنیم. درواقع کسانی که برای کمك به متصدی پمپ‌بنزین می‌دوند باید او را خیلی زودتر از جابلند می‌کردند، ولی من برای نشان دادن خط بنزین که در طول خیابان راه می‌افتد و ایجاد دلهره دراین مورد، احتیاج به وقت بیشتری داشتم. درموردی دیگر ممکن بود عکس این کار رابکنم. یعنی برای کوتاهتر کردن زمان، خود را از یك حادثه که به‌کندی جریان دارد دورنگاه‌دارم.

تروفو: به عبارت دیگر شما مسئله زمان را با بازی با مکان حل می‌کنید.

هیچکاك: درست است. قبلاً صحبت کرده‌ایم که فیلم را می‌شود برای فشردن یا بسط دادن زمان بر حسب احتیاج به کاربرد.

تروفو: من کنجکاوم که قضیهٔ این مرغ دریایی را که در طول پردهٔ سینما پرواز می‌کند تا بعد روی سر مأمور پمپ فرود بیاید بدانم. چطور توانستید مرغی را به این دقت رهبری کنید؟

هیچکاك: این یك مرغ زنده بود که از روی یك سکوی خیلی بلند، خارج از دید دوربین فیلمبرداری پرتاب می‌شد و جوری تعلیم دیده بود که می‌توانست از یك نقطه به نقطهٔ دیگر پرواز کند و از فاصلهٔ کمی بالای سر آن مرد رد شود. آن مرد هم متخصص انجام این‌جور حرکات است و مخصوصاً طوری نشان داد که یعنی پرنده خود را به او کوبیده است.

تروفو: مثل کسانی که در صحنهٔ عادی زدوخورد ادای مشت خوردن را دربیاورند.

هیچکاك: بله، دقیقاً. فکر می‌کنید من کار درستی کردم که معلمهٔ مدرسه را به کشتن دادم؟

تروفو: کشته شدن او روی پرده دیده نمی‌شود و تماشاگر فقط او را موقعی که مرده است می‌بیند. راستش می‌خواستم بدانم چرا او را از میان برداشتید؟

هیچکاك: فکر کردم از نظر کاری که پرندگان داشتند بر سر شهر می‌آوردند این دختر محکوم به فناست. به علاوه او برای حفظ جان خواهر مردی که دوست دارد خودش را قربانی می‌کند و این اخرین حرکت اوست.

در سناریوی اولیه، این دختر تا آخر فیلم در خانه میچ می‌ماند و این او بود که به اتاقك زیر شیروانی می‌رفت و قربانی اخرین حملهٔ پرندگان می‌شد. من بعد این صحنه را عوض کردم، فکر کردم که چون تی‌پی‌هدرن شخصیت‌اصلی است،اوست که باید این آزمایش رنج‌آور نهایی را پس‌بدهد.

تروفو: اگر ذکری از صداهای پرندگان به میان نیاوریم قطعاً در حق آن ظلم کرده‌ایم. البته در فیلم موسیقی‌ای وجود ندارد ولی سروصدای پرندگان در حکم یك موسیقی متن درست و حسابی عمل می‌کند. مثلاً

صحنه‌ای را درنظر دارم که پرندگان به خانه حمله‌ور می‌شوند که بار دیگر تاثیر این صحنه صرفاً روی سروصداهای فیلم است.

هیچکاك: ما موقعی که این صحنه را می‌گرفتیم مشکلی داشتیم و آن اینکه نمی‌توانستیم هنرپیشه‌ها را در داخل آن خانهٔ محاصره شده واداریم که عکس‌العملهای مناسبی از خود نشان بدهند، چونکه هنوز سروصدای بال و جیرجیر پرنده‌ها را نداشتیم. من یك طبال با طبل کوچك و یك میکروفن و بلندگو در صحنه قرار دادم و هر موقع که هنرپیشه‌ها شروع به بازی می‌کردند برای کمك به آنها در نشان دادن عکس‌العمل لازم، غرش طبل بلند می‌شد.

بعد، از برنارد هرمان[4] خواستم که نظارت بر تهیهٔ تمامی سروصدای متن فیلم را به‌عهده بگیرد، موسیقیدانها وقتی که آهنگ می‌سازند، یا آهنگی را برای ارکستر تنظیم می‌کنند، در حقیقت به جای موسیقی صدا ایجاد می‌کنند. ما هم در فیلم فقط از صدا استفاده کردیم. موسیقی‌ای در بین نبود.

تروفو: وقتی که جسیکا تندی جسد آن دهقان را پیدا می‌کند، دهانش را به حالتی که می‌خواهد فریاد بزند باز می‌کند ولی صدایی شنیده نمی‌شود این کار را کردید که در این لحظه سروصداهای صحنه بیشتر جلوه کند؟

هیچکاك: سروصداهای صحنه در اینجا خیلی اهمیت داشت. صدای پای او بود که با کمی طنین در طول راهرو می‌دوید. موضوع جالب در مورد صدا تفاوت بین صدای پا در داخل و خارج خانه است. متوجه شدید که او را واداشتم که از فاصلهٔ دور بدود و جلو بیاید و بعد نمای درشت صورت او را نشان دادم که از ترس زبانش بند آمده؟ در این لحظه سکوت هست، بعد که دوباره حرکت می‌کند صدای پاهایش با اندازهٔ کادر تصویر هماهنگی دارد. صدا تا لحظه‌ای که این زن خودش را به کامیون می‌رساند بلندتر می‌شود. غرش کامیون موقعی که موتور روشن می‌شود حالت زجر او را می‌رساند. در اینجا ما درواقع با سروصدای واقعی تجربه می‌کردیم، بعد این صداها را استیلیزه می‌کردیم که از آنها تاثیر دراماتیکی بگیریم که در حالت عادی نمی‌شود گرفت.

برای صحنهٔ ورود کامیون به مزرعه دادم جاده را آب‌پاشی کردند تا خاك بلند نشود چون می‌خواستم در صحنه‌ای که این زن موقع برگشتن از مزرعه دور می‌شود بلند شدن خاك مصرف دراماتیك داشته باشد.

تروفو: این نکته را خوب یادم هست.علاوه بر خاك از لولهٔ اگزوست اتومبیل دود هم خارج می‌شد.

هیچکاك: علت اینکه این همه به خودمان دردسر دادیم آن است که کامیون از آن فاصله دیده می‌شود که با سرعتی زیاد در حرکت است و القاکنندهٔ پریشانی روحی مادر و حرکات جنون‌آمیز اوست.

در صحنهٔ قبلی نشان داده بودیم که بر این زن عواطف متلاطمی می‌گذرد و موقعی که سوار کامیون می‌شود می‌رسانیم که این یك کامیون عاطفی است، نه فقط با تصویر بلکه با سروصداهایی که این عواطف را حفظ می‌کند. آنچه که می‌شنوید غرش موتور نیست چیزی مثل یك فریاد است. مثل اینکه خود کامیون جیغ بکشد.

٤. (۱۹۱۱ - ۱۹۷۵)، آهنگساز کلیهٔ فیلمهای هیچکاك، از فیلم *دردسر هری* تا *پردهٔ پاره*. ـ م.

تروفو: در حقیقت در تمام فیلمهای شما صدا استادانه و دقیق و بسیار دراماتیك پرداخت شده است. خیلی وقتها صدا با تصویری که روی پرده می‌گذرد همراهی ندارد بلکه یك صحنهٔ قبلی را تعمیم می‌دهد و تقویت می‌کند. نمونه‌های زیادی از این شیوه در کارهای شما هست.

هیچکاك: بعد از اینکه فیلم تدوین شد من چیزی را که در حکم یك سناریوی صداست به یك منشی دیکته می‌کنم. فیلم را تکه تکه می‌بینیم و جاهایی را که صدا باید شنیده بشود تذکر می‌دهم. تا به‌حال با سروصداهای طبیعی سروکار داشتیم ولی ازحال به بعد، به یُمن صدای الکترونیکی، نه فقط خود صدا بلکه شیوه و جنس و ماهیت هرصدایی را مشخص می‌کنیم.

مثلاً موقعی که ملانی در آن اتاقك با پرنده‌های قاتل گیرافتاده، ما سروصدای طبیعی به هم خوردن بالها را گذاشتیم ولی این صداها را طوری استیلیزه کردیم که قوت و قدرت بیشتری ایجاد کند می‌خواستیم که صدا به جای آن که روی یك میزان ثابت جلو برود حالت موج ارتعاشاتی تهدید کننده را داشته باشد. در این‌جا اختلاف صدا و ترکیبی از سروصداهای نابرابر به‌هم خوردن بالها وجود داشت. البته من با استفادهٔ از حق دخالت هر آفریننده، کاری کردم که هیچ یك از پرنده‌ها جیغ نکشند.

برای توصیف یك صدا به‌طور دقیق باید معادل آن را در گفتگوهای فیلم تصور کرد. در این صحنهٔ حمله می‌خواستم سروصدا طوری باشد که انگار پرنده‌ها می‌گویند:« حالا تو را به آنجایی که می‌خواستیم کشانده‌ایم. آمدیم! نمی‌خواهیم از روی خشم یا پیروزی فریاد بکشیم. این یك قتل بی‌سروصدا خواهد بود.» پرنده‌ها این را می‌خواستند بگویند و ما متخصصین را واداشتیم که با صدای الکترونیك این حالت را به‌وجود بیاورند.

برای صحنهٔ آخر که راد تیلور در خانه را برای اولین‌بار باز می‌کند و می‌بیند که تا آنجا که چشم کار می‌کند پرنده نشسته است، من گفتم یك سکوت بگذارند نه هر سکوتی، یك سکوت الکترونیك، یك‌جور همهمهٔ خفیف یك‌نواخت که یادآور صدای دریا از فاصلهٔ دور است. این صدایی غریب و ساختگی بود که به زبان پرنده‌ها این‌طور معنی می‌داد: «هنوز آماده حمله به شماها نیستیم ولی داریم آماده می‌شویم. مثل موتور اتومبیلی هستیم که روشن گذاشته شده و اتومبیل هرلحظه می‌رود که حرکت کند.» تمام اینها را صدایی آنچنان خفیف القا می‌کرد که آدم مطمئن نبود این صدا را واقعاً دارد می‌شنود و یا تصور می‌کند.

تروفو: به روایت مطلبی که در یك روزنامه خواندم پیتر لوره به قصد سربه‌سر شما گذاشتن موقعی که داشتید با کشتی سفر می‌کردید پنجاه تا قناری برایتان فرستاده بود و شما به این ترتیب تلافی کرده بودید که هر روز شرح احوالات پرنده‌ها را، یك به یك، تلگرافی برای او می‌فرستادید. *پرندگان* مرا یاد این داستان انداخت که نمی‌دانم واقعیت دارد و یا ساختهٔ خیال روزنامه‌نویسهاست.

هیچکاك: نه، واقعیت ندارد. خیلی از شوخیها را به من نسبت می‌دهند که درست نیست، ولی حقیقت دارد که من به شوخیهای عملی علاقه دارم و در

زندگی دست به یك چندتایی از این شوخیها زده‌ام. یك‌بار به‌مناسبت تولد همسرم در یك رستوران مهمانی‌ای داده بودیم و ده ـ دوازده‌تایی‌هم مهمان دعوت کرده بودیم. من ضمناً یك خانم جاافتادهٔ بسیار متشخص‌نمایی راهم استخدام کرده بودم و او را درجای رفیع‌ترین مهمان نشانده بودم و بعدهم وجودش را به‌کلی نادیده گرفتم. مهمانها که وارد می‌شدند و می‌دیدند که این پیرزن نازنین در آنجا برای خودش تنها نشسته از من می‌پرسیدند: «این خانم کیست؟» و من جواب می‌دادم «نمی‌دانم.» پیشخدمتها از این شوخی خبر داشتند و موقعی که یکی از مهمانها از آنها می‌پرسید: «خب این خانم حرفی نزده؟ کسی با او صحبتی نکرده؟» جواب می‌دادند: «این خانم به ما گفتند که مهمان آقای هیچکاك هستند.» هر دفعه‌هم که از من سؤال می‌شد می‌گفتم مطلقاً خبر ندارم این خانم کیست. مهمانها کم‌کم کنجکاوتر می‌شدند و اصلاً جزاین مطلب به چیز دیگری فکر نمی‌کردند. بعد وسطهای شام بودیم که یکی از مهمانها که نویسنده‌ای بود ناگهان مشتی روی میز کوبید و گفت: «این یك شوخی است!» و درحالی که همه برگشته بودند و به آن خانم پیر نگاه می‌کردند که ببینند این قضیه حقیقت دارد یا نه، نویسنده برگشت به‌طرف جوانکی که همراه یکی از مهمانها آمده بود و گفت: «شرط می‌بندم توهم شوخی هستی!»

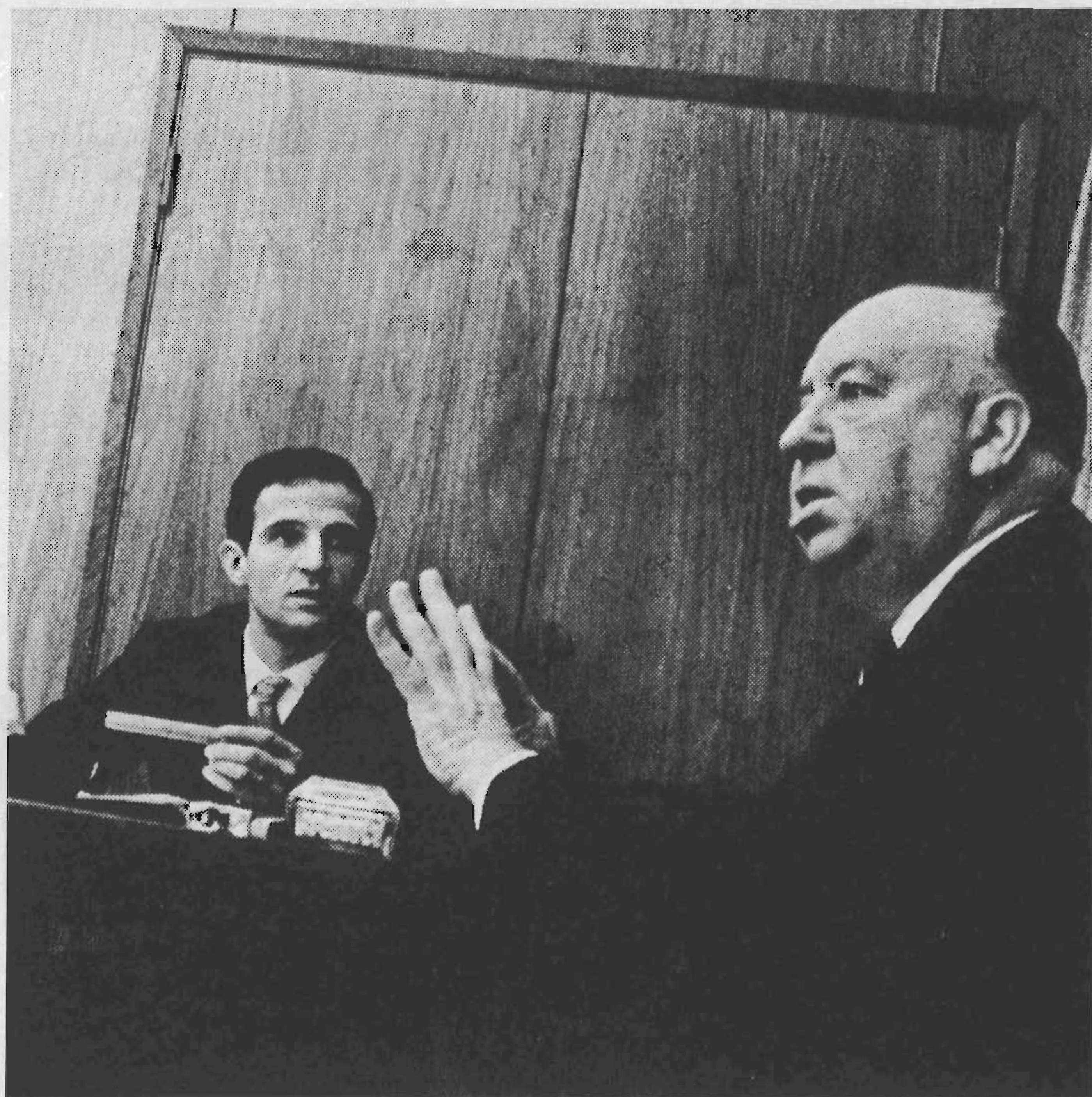


پرندگان: صدای الکترونیك

من همیشه دلم می‌خواسته که این شوخی را کمی بیشتر لعاب بدهم. میل دارم زنی با همین تیپ را برای یك مهمانی شام اجیر کنم، و به مهمانانم به عنوان عمهٔ پیرم معرفی کنم. این عمه به من می‌گوید: «می‌توانم مشروب بخورم؟» و من روبروی همه می‌گویم: «به هیچ وجه، می‌دانی که وقتی مشروب می‌خوری چه حالی پیدا می‌کنی. لب به مشروب نباید بزنی.» پیرزن بغض می‌کند و به گوشه‌ای می‌رود. مهمانها البته کاملاً ناراحت می‌شوند. بعداً عمه باز با چشمان غمگین پیش می‌آید و من به لحنی تند به او می‌گویم: «این‌طوری به من نگاه نکن که فایده‌ای ندارد. نمی‌بینی که همه را ناراحت کرده‌ای.» پیرزن در اینجا گریهٔ آرامی را شروع می‌کند درحالی که مهمانها نمی‌دانند کجا را نگاه کنند و احساس می‌کنند که مزاحم هستند. بعد من خطاب به عمه می‌گویم: «تو داری مهمانی ما را خراب می‌کنی. کافی است، بهتر است دیگر به اتاقت بروی.»

تنها چیزی که باعث شده دست به این شوخی نزنم این است که می‌ترسم یك نفر کتکم بزند.

١٥



تروفو: دراینجا به فیلم *مارنی*[1] می‌رسیم. مدتها پیش از آنکه تهیهٔ این فیلم شروع شود صحبتهایی بود در این مورد که با این فیلم گریس کلی به سینما باز خواهد گشت. داستان فیلم از یك رمان نوشته وینستون گریهام (Graham) گرفته شده. من متوجه تناقضی در فیلم شدم: شون کانری بسیار خوب است و یك حالت حیوانی دارد که با جنبهٔ جنسی داستان خیلی خوب مطابقت می‌کند معذلك نه سناریو واقعاً به این جنبه اشاره‌ای می‌کند و نه در گفتگوها اشاره‌ای هست. مارك راتلند (Rutland) به بیننده صرفاً به صورت یك حامی معرفی می‌شود. فقط با دقت در چهرهٔ اوست که آدم حس می‌کند که قصد داشته‌اید سناریو را به جهتی که دور از حالات و جنبه‌های قراردادی است سوق بدهید.

هیچکاك: درست است، ولی یادتان باشد که در شروع فیلم قید کردم که مارك متوجه مارنی شده، یعنی بعد از اینکه می‌فهمد این دختر گاوصندوق شرکت را زده، می‌گوید: « اوه، بله، همان دختری که ساقهای قشنگی داشت.» من در یکی از فیلمهای اولیهٔ انگلیسی‌ام به اسم *جنایت* شیوهٔ بیان ذهنیات را آوردم. اگر می‌خواستم همین شیوه را در *مارنی* به کار ببرم باید صدای شون کانری را می‌شنیدیم که به خودش می‌گوید: « امیدوارم این دختر هر چه زودتر دست به دزدی بزند که بتوانم او را بگیرم و مالك شوم!» به این ترتیب یك دلهرهٔ دوگانه ایجاد می‌شد. ما همچنان مارنی را از دید مارك نشان می‌دادیم و رضایت او را موقعی که دخترك را درحال دزدی می‌بیند می‌رساندیم.

من واقعاً فکر کردم که داستان را به این صورت بسازم. مرد را نشان می‌دادم که به تماشای (و درواقع دزدکی دیدن) یك دزدی واقعی مشغول است. بعد دزد را که همان مارنی بود دنبال می‌کرد و او را می‌گرفت و طوری جلوه می‌داد که تصادفاً به او برخورد کرده است. بعد او را به زور تصرف می‌کرد و در عین حال خود را خیلی هم عصبانی نشان می‌داد. اما این چیزها را نمی‌شود در سینما نشان داد، مردم قبول نمی‌کنند و می‌گویند: « اوه، نه، این درست نیست، من باور نمی‌کنم!»

تروفو: جای تأسف است چون که داستان جذابی می‌شد. من *مارنی* را به

1. *Marnie*

همین صورتی که هست بسیار دوست می‌دارم ولی فکر می‌کنم برای عامهٔ تماشاگر فیلم مشکلی است چون فضای کابوس‌وار و خفقان‌آوری دارد.
هیچکاک: در امریکا *مارنی* را با *پرندگان* به عنوان یك برنامهٔ دو فیلمه پخش کرده‌اند و خیلی خوب هم دارد کار می‌کند.
تروفو: به نظر من برای اینکه تمام قطعات درست به هم وصل شود طول فیلم باید به حدود سه ساعت می‌رسید. الان چیز زائدی در قصه نیست، درواقع آدم در مورد بعضی چیزها میل دارد که بیشتر بداند.
هیچکاک: درست است. من مجبور بودم تمامی جنبهٔ روانکاوی داستان را ساده کنم. می‌دانید که در اصل داستان، مارنی به خاطر شوهرش موافقت می‌کند که هفته‌ای یك‌بار نزد روانشناس برود. تلاش این زن برای پنهان کردن گذشته و زندگی واقعی‌اش، در کتاب قطعات جالبی را تشکیل می‌دهد که هم خنده‌آور است و هم غم‌انگیز. ولی در فیلم باید تمام اینها را در یك صحنه فشرده می‌کردیم و شوهر بود که شخصاً تحلیل روانی را انجام می‌داد.
تروفو: بله، درست است، بعد از یکی از کابوسهای او. این یکی از نقاط اوج فیلم بود.
هیچکاک: آنچه در *مارنی* مرا ناراحت می‌کرد بعضی از شخصیت‌های درجهٔ دوم ماجرا بودند. حس می‌کردم که این آدمها و خانواده‌ای را که پشت‌سر این قضایاست، درست نمی‌شناسم. مثلاً پدر مارك را. همچنین شون‌کانری به‌نظر من کاملاً یك اصیل زادهٔ فیلادلفیایی نمی‌آمد. اگر خواسته باشیم *مارنی* را به حداقل مخرج مشترکش تقلیل بدهیم باید بگوییم که داستان شاهزاده و دختر گداست. درچنین داستانی یك اصیل‌زادهٔ واقعی موردنیاز است، مردی متشخص‌تر از آنچه ما داشتیم.
تروفو: کسی مثل لارنس اولیویر در *ربه‌کا*؟
هیچکاک: دقیقاً. به این ترتیب جنبهٔ فتیشیستی موضوع تقویت می‌شود. در *قضیهٔ پارادین* هم به همین اشکال برخوردم.
تروفو: کلود شابرول اسم این جنبه را گذاشته وسوسه خود را تباه کردن، و شما از آن به عنوان پست شدن به خاطر عشق یاد می‌کنید. ظاهراً این یك مایهٔ دراماتیك است که شما را شدیداً جذب می‌کند و من امیدوارم که یك روز بتوانید آن‌جوری که واقعاً دلتان می‌خواهد آن را از کار دربیاورید.
هیچکاک: شك دارم، چون که این قضیه به اختلاف طبقاتی و بسته به طبقه‌ای خاص بودن مربوط می‌شود، که سی سال قبل رواج داشته است. امروز اگر شاهزاده خانمی زن یك عکاس بشود هیچ‌کس خم به ابرو نمی‌آورد.
تروفو: در پرداخت اصلی شما فکر جالبی بود که کنارش گذاشتید. خیال داشتید صحنهٔ رمانتیکی در فیلم بیاورید که مایهٔ رهایی مارنی از قید و بندهای جنسی‌اش شود، صحنه‌ای که در حضور دیگران می‌گذشت.
هیچکاک: بله، یادم هست، در آن پرداخت مارنی به خانه مادرش می‌رفت و می‌دید که خانه پر از همسایه‌هاست. مادر او اندکی پیش مرده بود. آن صحنهٔ رمانتیك در همین جا صورت می‌گیرد که با ورود پلیس که برای دستگیری مارنی آمده قطع می‌شود. این صحنه را کنار گذاشتم چون باز



مارنی: هیچکاك صحنه‌ای را با شرکت شون کانری کارگردانی می‌کند.

آن قرارداد اجتناب‌ناپذیر پیش می‌آمد که وقتی دارند زن را به زندان می‌برند مرد به او می‌گوید:« منتظر می‌مانم که آزاد بشوی.»

تروفو: پس تصمیم گرفتید که پلیس را حذف کنید. ما می‌فهمیم که کسی مزاحم مارنی نیست چون مارك پول کسانی را که مارنی از آنها سرقت کرده پس داده است. درواقع به تصور من مردم هیچوقت فکر نمی‌کنند که مارنی با خطر دستگیر شدن روبروست. هرگز این احساس ایجاد نمی‌شود که او زنی است تحت تعقیب و یا خطری واقعی تهدیدش می‌کند.

در *طلسم‌شده* هم پدیدهٔ مشابهی وجود دارد. دو راز که اساساً ماهیت متفاوتی دارند در هم بافته شده‌اند. یك مسئلهٔ اخلاقی ـ روانی: این آدمها، گریگوری‌پك و تی‌پی هدرن، در بچگی‌شان چه کرده‌اند؟ و یك مسئلهٔ مادی: پلیس آنها را دستگیر می‌کند یا نه؟

هیچکاك: ببخشید، ولی فکر می‌کنم که خطر به زندان افتادن هم یك انگیزهٔ اخلاقی باشد.

تروفو: شکی نیست، ولی من هنوز فکر می‌کنم که تحقیق پلیس و بررسی روانکاوانه تصویر روشنی ارائه نمی‌دهد. تماشاگر مطمئن نیست که دارد از قهرمان داستان جانبداری می‌کند به خاطر اینکه از راز ناراحتی عصبی‌اش سردربیاورد و یا به خاطر اینکه گیر پلیس نیفتد. از این گذشته اشکال پرداخت این دو رویداد به طور مقارن، آن است که تعقیب پلیس خیلی سریع پیش می‌رود، بررسی روانکاوانه برای آنکه درست تکوین پیدا

کند به فرصت کافی احتیاج دارد.

هیچکاك: درست است. در ساختمان *مارنی*،من از بابت وقفهٔ طولانی بین وقتی که مارنی نزد راتلند کار پیدا می‌کند و وقتی که مرتکب سرقت می‌شود ناراحت‌بودم. بین‌این دو قضیه تنها اتفاقی که می‌افتاد این بود که مارك سعی می‌کرد خود را به مارنی نزدیك کند و این کافی نبود.

آدم در کار سینما غالباً با مسئلهٔ منطق‌زمان روبرو می‌شود. آدم حس می‌کند که باید یك مقدار تهیه و تدارك را نشان داد ولی این تهیه و تدارك ملال‌انگیز است. آدم نگران است که مبادا این قسمت کش‌دار شود، بنابر این آن را از جزئیات سرگرم‌کننده پر می‌کند که جالبتر بشود.

همین اشکال در *پنجرهٔ رو به حیاط* هم بود. مدتی طول می‌کشید تا جیمز استوارت کم‌کم شکش نسبت به آن همسایهٔ روبرویی بیدار می‌شد.

تروفو: بله، روز اول را صرف بازگویی و نمایش قصه کرده بودید ولی به نظر من بسیار جالب بود.

هیچکاك: به خاطر این بود که گریس کلی دختر خوشگلی است و گفتگوها هم خیلی خوب بود.



مارنی: هیچکاك به فیلمبردارش، رابرت برکز، نشان می‌دهد که تی‌پی هدرن چگونه باید صحنه‌ای را که قرار است لکهٔ قرمزی روی پیراهن او ایجاد شود بازی کند.

تروفو: بعد از *مارنی* خبر سه طرح تهیه فیلم را از طرف شما داشتیم که ظاهراً یا به تأخیر افتاد و یا به کلی کنارشان گذاشته‌اید. مطبوعات ذکری از داستان *سه‌گروگان*[2] نوشته جان باکن کرده بودند و بعد *مری‌رز*[3] بر اساس نمایشنامه‌ای از سیرجیمز بری (Barrie) و یك سناریوی دست اول با عنوان *آر. آر. آر. آر.*[4].

هیچکاك: درست است، من روی هر سهٔ این طرحها کار کردم. از *سه‌گروگان* شروع کنیم. داستان پر از وضعیتهای خاص آثار باکن است و شباهت زیادی به اثر دیگرش *سی و نه پله* دارد. شخصیت این قصه همان شخصیت *سی‌ونه‌پله* یعنی ریچارد هنی (Hannay) است. *سه‌گروگان* در سال ۱۹۲٤ چاپ شد و داستان تلاش دولت انگلیس برای به‌دام انداختن یك عده از دشمنان این کشور است که باکن تلویحاً می‌رساند که بلشویك هستند. این دشمنان پنهانی که می‌دانید درموقع معینی قرار است دستگیر شوند، سه تا بچه و نوجوان را که والدینشان از شخصیت‌های مهم مملکتی هستند می‌دزدند. کار ریچارد هنی این است که مخفیگاه این سه گروگان را پیدا کند و آنها را برگرداند. اولین برگه پیش از خروج از لندن به دست این شخص می‌افتد، موقعی که با مدینا روبرو می‌شود که مردی است بسیار متشخص و حالتی از شرقیها دارد، شراب‌شناس فوق‌العاده‌ای است و با چندتا از نخست وزیران آشنایی نزدیك دارد. مدینا، هنی را به خانه‌اش دعوت می‌کند و می‌گوید که حاضر به کمك به اوست. هنی کم‌کم موقع صحبت متوجه می‌شود که میزبانش قصد دارد او را هیپنوتیزم کند و وانمود می‌کند که واقعاً هیپنوتیزم شده است. چند روز بعد هنی دوباره به دیدن مدینا می‌رود و این بار شخص دیگری‌هم در خانهٔ این مرد هست. و مدینا برای آنکه به همدستش نشان بدهد که هنی را دراختیار خود دارد می‌گوید: «هنی، مثل سگ چهار دست و پا بشو، حالا برو به طرف آن میز کوچك و آن کارد پاکت بازکنی را لای دندانهایت بگیر و

2. *The Three Hostages*
3. *Mary Rose*
4. *R. R. R. R.*

بیاور.» این صحنه قطعاً صحنهٔ دلهره‌انگیز و جذابی خواهد شد، چون هنی درواقع خواب نشده و کاملاً حواسش سرجاست.

به‌هرجهت هنی ازاین طریق مردی را که او را به گروگان اولی هدایت می‌کند گیر می‌آورد. اولین گروگان یك جوان نوزده ساله است که در جزیره‌ای در نروژ زندانی‌اش کرده‌اند. دومی را که دختری است در یك کافه و قمارخانهٔ پست، در لندن پیدا می‌کند. یادم نیست سومی را کجا مخفی کرده‌اند ولی مطلب این است که هرسهٔ آنها را به‌وسیلهٔ هیپنوتیزم دزدیده بودند.

دلیل آن که از فکر ساختن این داستان منصرف شدم آن است که روی پردهٔ سینما نمی‌شود هیپنوتیزم را به‌نحوی نشان داد که متقاعدکننده باشد. هیپنوتیزم حالتی است خیلی دور از تجارب تماشاگر سینما. به‌همین ترتیب هم یك چشم‌بند و شعبده باز را نمی‌شود روی پرده آورد چون که تماشاگر از راه حقه‌هایی که در سینما دیده به‌طور غریزی می‌داند که کارگردان چشمه‌های شعبده را چطور ایجاد کرده است و به خودش می‌گوید: «کاری ندارد، فیلم را نگه‌داشتند و دختره را از توی قوطی درآوردند!» همین موضوع درمورد هیپنوتیزم‌هم مصداق دارد. از نظر تصویری هیچ فرقی بین کسی که واقعاً هیپنوتیزم شده و کسی که تظاهر به هیپنوتیزم شدن می‌کند وجود ندارد.

تروفو: گمان می‌کنم که قبلاً هم مضمون آدم‌دزدی به وسیلهٔ هیپنوتیزم را از نسخه اولیهٔ *مردی که زیاد می‌دانست* حذف کرده بودید.

هیچکاك: همین‌طور است. درواقع گرچه سناریوی نسخهٔ اول *مردی که زیاد می‌دانست* از یك ماجرای بولداگ دراموند گرفته شده بود ولی آثاری که من از باکن خوانده بودم در این سناریو زیاد اثر گذاشته بود. و اما *مری‌رز* طرح دوم این ماجرا، کمی شبیه به یك افسانهٔ علمی است و من هنوز هم به کلی از فکر ساختنش منصرف نشده‌ام. چند سال قبل چنین داستانی برای عامه خیلی نامعقول جلوه می‌کرد ولی از آن موقع به بعد، تماشاگر، مخصوصاً در تلویزیون، از این قصه‌های فانتزی و تخیلی زیاد دیده است.

نمایشنامه شروع می‌شود با سرباز جوانی که به یك خانهٔ خالی می‌آید و در آنجا با سرایدار خانه دربارهٔ گذشته شروع به صحبت می‌کنند. سرباز جوان به این زن سرایدار می‌گوید که جزو افراد خانواده‌ای بوده که قبلاً در این خانه زندگی می‌کرده‌اند. بعد صحنه‌ای است از گذشته که ما را سی سال به عقب برمی‌گرداند. خانواده‌ای را در فضای زندگی روزمره می‌بینیم و بعد یك ستوان جوان نیروی دریایی را مشاهده می‌کنیم که آمده از والدین مری‌رز تقاضا کند که با وصلت او و دخترشان موافقت کنند.

پدرومادر دخترك با تعجب به هم نگاهی می‌اندازند و موقعی که مری‌رز از اتاق خارج می‌شود به مرد جوان می‌گویند:« دختر ما موقعی که یازده ساله بود برای گذراندن تعطیلات به جزیره‌ای در شمال اسکاتلند رفت و در آنجا به مدت چهار روز ناپدید شد. بعد که برگشت ابداً ملتفت گم شدن خودش نبود و هیچ خاطره‌ای از این مدت غیبت نداشت.» والدین دختر بعداً اضافه می‌کنند:« ما هیچ‌وقت در این مورد به او چیزی نگفتیم و شما

هم اگر خواستید می‌توانید با هم ازدواج کنید ولی چیزی از این بابت به او نگویید.»

چندسالی می‌گذرد و مری رز که حالا بچه‌ای دوسال و نیمه دارد یك روز به شوهرش می‌گوید:« من بعد از این چند سال میل دارم به ماه عسل بروم. دوست دارم به جزیره‌ای بروم که یك بار در بچگی دیده بودم.» شوهرش البته ناراحت می‌شود ولی چیزی نمی‌گوید و موافقت می‌کند.

پردهٔ دوم نمایش در جزیره اتفاق می‌افتد. قایقران جوانی که در دانشگاه آبردین (Aberdeen) علوم روحانی می‌خواند، آنها را با قایق این طرف و آن طرف می‌برد و برایشان افسانه‌های محلی را تعریف می‌کند. ضمن داستانهایش تعریف می‌کند که در این جزیره یك‌بار پسربچه‌ای را برده‌اند و یك‌بار هم دختری چهار روز گم شده بود.

آنها به ماهیگیری می‌روند و قایقران به شوهر مری‌رز یاد می‌دهد چطور ماهی قزل‌آلا بگیرد و آن را روی سنگهای داغ بپزد. در این ضمن ناگهان صداهایی آسمانی به گوش مری‌رز می‌رسد، مثل آهنگ پریان دریایی از دبوسی (Debussy)، و مری‌رز به طرف این صداها می‌رود. باد برمی‌خیزد و طولی نمی‌کشد که زن جوان ناپدید می‌شود. بعد سکوت برقرار می‌شود و باد می‌خوابد و شوهر شروع به جستجوی مری‌رز می‌کند. دارد دیوانه می‌شود، همه جا صدا می‌زند، ولی زن ناپدید شده است. این پایان پردهٔ دوم است.

پردهٔ آخر ما را بیست‌وپنج سال بعد دوباره به میان افراد همین خانواده برمی‌گرداند. مری‌رز از خاطره‌ها رفته است. پدر و مادر او کاملاً پیر شده‌اند و شوهرش مردی چاق و میانه سال است. تلفن زنگ می‌زند. این همان قایقران است که حالا کشیش شده است، او مری‌رز را در جزیره پیدا کرده بدون آنکه کمترین تغییری کرده باشد. مری‌رز نزد خانواده‌اش برمی‌گردد و از مقابله با این افراد مسن به حیرت می‌افتد. وقتی که سراغ بچهٔ کوچکش را می‌گیرد به او می‌گویند وقتی که شانزده ساله بود از خانه فرار کرد که برود ملوان بشود.

حالا برمی‌گردیم به آن سرباز در آن خانهٔ خالی، در شروع ماجرا.

مری‌رز درآستانهٔ در پیدا می‌شود،مثل یك‌روح. گفتگویی طبیعی بین آنها درمی‌گیرد. صحنه حالتی رقت‌انگیز پیدا می‌کند. موقعی که مری‌رز به مرد جوان می‌گوید که مدت مدیدی است که دارد انتظار می‌کشد، مرد می‌پرسد:« منتظر چه هستی؟» و زن می‌گوید:« نمی‌دانم، فراموش کرده‌ام.» حرف زدنش کمی حالت بچه‌ها را دارد. بعد ناگهان همان صداها از پنجره شنیده می‌شود و ما نوری قوی و درخشان را می‌بینیم. مری‌رز بلند می‌شود و به‌طرف نور می‌رود و ازنظر ناپدید می‌شود و این پایان نمایشنامه است.

تروفو: خیلی جالب است.

هیچکاك: این فیلم را شما بایدَ بسازید. شما بهتر از کار در می‌آورید. در واقع این قصه مادهٔ کار هیچکاکی نیست. من اگر قرار بود این فیلم را بسازم به دختر لباس خاکستری تیره می‌پوشانم و یك لوله چراغ نئون پایین دامنش لای درز لباسش قرار می‌دهم به طوری که نور فقط به

دخترك بخورد و موقعی که راه می‌رود سایه‌ای روی دیوار نیندازد، فقط نوری آبی رنگ باشد. تصویر باید این حالت را بدهد که تصویر یك شبح است نه یك جسم. دختر بعضی وقتها باید در تصویر خیلی کوچك جلوه کند و بعضی وقتها خیلی بزرگ. نباید جسمیت داشته باشد چیزی باید باشد مثل یك حس. به این ترتیب آدم احساس زمان و مکان واقعی را از دست می‌دهد،تصور می‌کند که با یك موجود اثیری سروکار دارد.

تروفو: موضوع قشنگ و در عین حال غم‌انگیزی است.

هیچکاك: بله، خیلی غم‌انگیز است چون که موضوع اصلی این است که اگر مرده‌ها دوباره برگردند آدم با آنها چکار باید بکند؟

تروفو: طرح سوم شما یك سناریوی دست اول است که نوشتن آن را به زوج آگه و اسکارپلی (Age & Scarpelli) سپرده بودید، که قبلاً *قرار بزرگ در خیابان مادونا*[5] را نوشته بودند.

هیچکاك: این را همین اخیراً به طور قطع کنار گذاشتم.ماجرای یك ایتالیایی است که به امریکا مهاجرت می‌کند و در یك هتل بزرگ به عنوان آسانسورچی مشغول کار می‌شود و بعد از مدتی به مقام رئیس کل هتل می‌رسد. این آدم بعداً تمام افراد خانواده‌اش را از سیسیل به امریکا می‌آورد ولی اینها همگی دزد از کار درمی‌آیند. کار این مرد آن می‌شود که نگذارد افراد خانواده‌اش یك کلکسیون سکه‌های قیمتی را که در هتل به معرض تماشا گذاشته شده بدزدند.

این طرح را کنار گذاشتم چون که بی‌شکل به نظر می‌رسید. از آن گذشته می‌دانید که ایتالیایی‌ها در مسئلهٔ ساختمان داستان خیلی شلخته‌وار هستند و همین‌طور بی‌نظم جلو می‌روند.

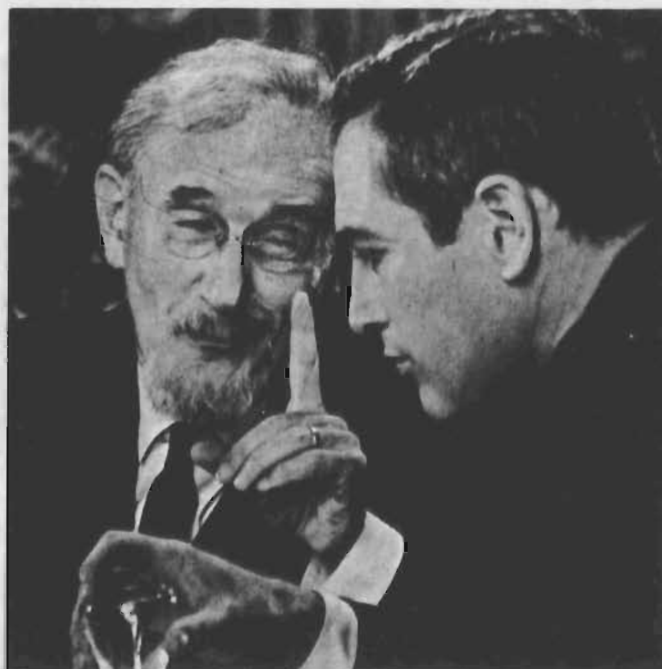
تروفو: بنابر این هر سهٔ این طرحها را کنار گذاشتید و به سراغ *پردهٔ پاره* رفتید. فکر ساختن این فیلم از کجا برایتان پیدا شد؟

هیچکاك: فکر داستان را از ناپدید شدن دو دیپلمات انگلیسی برجس (Burgess) و مك‌لین (Mac Lean) گرفتم که کشورشان را ترك کردند و به روسیه رفتند. از خودم پرسیدم: «خانم مك‌لین راجع به قضایا چه فکری می‌کند؟»

پس به طوری که می‌بینید یك سوم اول فیلم *پردهٔ پاره* کمابیش از دید یك زن بیان می‌شود، تا آنکه در آن اتاق هتل در برلین، آن برخورد تند بین این زوج جوان پیش می‌آید.

از اینجا به بعد من دیدگاه پل نیومن را اختیار می‌کنم و جنایت فکر نشده‌ای را نشان می‌دهم که این آدم مجبور به ارتکاب آن می‌شود و بعد شاهد تلاش او برای بیرون کشیدن آن فرمول مخفی از پرفسور لینت (Lindt) قبل از کشف راز این جنایت هستیم. قسمت آخر فیلم به فرار این زوج جوان می‌پردازد. همان طوری که می‌بینید فیلم آشکارا به سه قسمت تقسیم شده. داستان به این صورت خیلی طبیعی از کار درآمد و حرکت آن پیرو مسیر منطقی جغرافیایی بود. من برای اطمینان از وقت مسیر، خودم راهی را که قهرمانها باید می‌رفتند طی کردم. اول رفتم به کپنهاك بعد با خط هواپیمایی رومانی به برلین شرقی و لایپزیگ، و بعد باز به برلین شرقی و بالاخره به سوئد رفتم.

5. *Big Deal on Madonna Street*



پردهٔ پاره

تروفو: بله، این تقسیم به سه قسمت مشخص است و من باید اعتراف کنم که فیلم را از قسمت دوم به بعد بیشتر دوست می‌دارم. قسمت اول مرا چندان نگرفت. فکر می‌کنم که تماشاگر قضایا را جلوتر از جولی‌اندروز (Andrews) و قبل از اینکه اطلاعات اصلی داده بشود حدس می‌زند.

هیچکاك: در این مورد با شما موافقم. از لحظه‌ای که نیومن به جولی‌اندروز می‌گوید: «تو به نیویورك برگرد و من به سوئد می‌روم.» تماشاگر کاملاً نمی‌تواند حرف او را باور کند چون که ما قبلاً گذاشته‌ایم که تماشاگر گوشه‌های دیگری از رفتار مرموز نیومن را ببیند. با وجود این تمام این قضایا باید خیلی به‌دقت بافته می‌شد، چون باید حق کسانی را هم که می‌خواستند فیلم را دوباره ببینند ادا می‌کردیم و فیلم باید در بررسی مجدد هم درست از امتحان درمی‌آمد.

البته وقتی که دخترك می‌فهمد که نامزدش جایی در هواپیما برای برلین شرقی رزرو کرده و به او می‌گوید: «ولی برلین شرقی که پشت پردهٔ آهنین است.» تماشاگر جلوتر از فیلم قضایا را حدس می‌زند، اما به نظر من این موضوع اهمیتی ندارد چون که در این لحظه بیشتر توجه تماشاگر به این است که ببیند این قضایا روی دخترك چه اثری دارد و او چه عکس‌العملی از خودش نشان می‌دهد.

تروفو: تا اینجا قبول، ولی من آنچه را که بعداً می‌آید نمی‌توانم بپذیرم. دختر خیال می‌کند که نامزدش دارد به وطن خیانت می‌کند در حالی که تمام تماشاگران از مدتها پیش حقیقت قضیه را حدس زده‌اند.

هیچکاك: شکی نیست، ولی من ترجیح دادم فیلم را با لحن و حالت «راز» شروع کنم تا از صحنهٔ شروعی که در گذشته به کار برده‌ام و حالا مبدل به یك کلیشه سینمایی شده است پرهیز کرده باشم، یعنی در شروع کار مردی مامور انجام وظیفه‌ای می‌شود، و من نمی‌خواستم این صحنه را باز تکرار کنم. در تمام فیلمهای جیمزباند کسی می‌گوید: «دو صفر هفت، تو باید به این محل بروی و فلان اسلحه را بیاوری و یا فلان کار را بکنی.» من هم این صحنه را داشتم ولی به جای آنکه آن را در شروع فیلم بگنجانم به صورت یك صحنهٔ غافلگیر کننده در وسط فیلم آوردم. این صحنه همان گفتگو با دهقانی است که دارد تراکتور می‌راند، صحنه‌ای که درست قبل از آن قتل می‌آید.

تروفو: قویترین صحنهٔ فیلم البته قتل گرومك (Gromek) در آن مزرعه است که بیشتر از هر قسمت دیگر فیلم روی تماشاگر اثر می‌گذارد. این صحنه چون بدون موسیقی انجام می‌شود بخصوص خیلی واقعی جلوه می‌کند، واقعی و بسیار وحشیانه.

هیچکاك: در ساختن این صحنه اولین فکر من اجتناب از متوسل شدن به کلیشه‌های سینمایی بود. در هر فیلمی یك نفر کشته می‌شود و این قتل معمولاً خیلی سریع صورت می‌گیرد، آدمها به ضرب گلوله یا کارد از پا درمی‌آیند و قاتل حتی برنمی‌گردد ببیند که قربانی‌اش مرده است یا نه. من فکر کردم که حالا وقتش است که نشان بدهیم آدمکشی کاری است بسیار مشکل و بسیار دردناك که باید خیلی وقت صرف آن کرد. تماشاگر می‌داند که چرا این قتل باید بدون سروصدا انجام بگیرد، چون رانندهٔ تاکسی

بیرون، در مزرعه ایستاده است. در نتیجه استفاده از گلوله ممکن نیست. به موجب اصل قدیمی‌ای که به آن اشاره کردیم قتل باید با وسایلی که مربوط به آن محل خاص و آن شخصیتهاست صورت بگیرد. اینجا یك خانهٔ دهقانی است و یکی از عاملین قتل، همسر آن دهقان است، بنابراین از وسایل خانه استفاده می‌کنیم: کتری پر از سوپ، کارد آشپزخانه، یك بیلچه و عاقبت اجاق گاز.

تروفو: اوج واقع نمایی این صحنه آنجا بود که تیغهٔ کاردی که در گلوی گرومك نشسته می‌شکند! چند نکتهٔ درخشان در این فصل هست: آن چند نمای پیاپی کوتاه از دست گرومك که به حالتی تهدیدآمیز به بدن پل نیومن می‌خورد، زن که با بیلچه به ساقهای گرومك می‌کوبد، و بالاخره دستهای گرومك که در هوا این طرف و آن طرف می‌رود تا عاقبت از حرکت باز می‌ماند، و در تمام این احوال سر او داخل اجاق گاز است.

درمرور سناریوی *پردهٔ پاره* من متوجهٔ دو تفاوت عمده در فیلم شدم: یکی حذف صحنه‌ای است که در کارخانه‌ای بین برلین و لایپزیك (Leipzig)می‌گذرد و دیگر ساده کردن فصل حرکت با اتوبوس است. این فصل در سناریو خیلی مفصل و پر از اجزای چشمگیر است.

هیچکاك: فصل اتوبوس را باید فشرده می‌کردم، چون اگر زیادی طول می‌کشید نمی‌شد اضطراب را در آن حفظ کرد. توجه داشته باشید که در این فصل زمان فشرده می‌شود که احساس مسافرتی طولانی را القا کند. من تمام این صحنه را جوری گرفتم که انگار اتوبوس خودش یکی از شخصیتهای فیلم است. دراینجا یك اتوبوس خوب داریم که می‌خواهد قهرمانان ما را فرار بدهد و چندصد متر پشت سر، اتوبوس بدجنس هست که اتوبوس خوب را تهدید می‌کند. ولی من از کیفیت فنی پردهٔ شفاف در این قسمت از فیلم راضی نیستم. ازنظر صرفه‌جویی صحنه‌هایی را که بر زمینه، روی پردهٔ شفاف نشان داده می‌شد سپردم که فیلمبرداران آلمانی بگیرند، باید یك گروه فنی امریکایی را برای این کار به محل می‌فرستادیم.

تروفو: این صحنه‌های زمینه را نمی‌شد در شاهراههای امریکا گرفت؟

هیچکاك: نه، چون که در آخر فصل نشان می‌دادیم که جاده به شهر می‌رسد و در اینجا به اتوبوسهای برقی و جزئیات اصیل احتیاج داشتیم. از این که بگذریم، در مورد فیلمبرداری *پردهٔ پاره* چه نظری دارید؟

تروفو: بسیار خوب است.

هیچکاك: فیلمبرداری *پردهٔ پاره* برای من حکم یك تغییر عمده و اساسی را داشت. سبك کار این بود که یك نور بر سطحهای سفید بزرگ تابانده می‌شد. تمام فیلم را از پشت یك توری خاکستری فیلمبرداری کردیم. هنرپیشه‌ها مرتب می‌پرسیدند: «نورها کجا هستند؟» در این فیلم تقریباً به کمال مطلوب دست پیدا کردیم و با نور طبیعی فیلم گرفتیم.

تروفو: در مورد صحنهٔ کارخانه نگفتید[6]، این صحنه را قبل از فیلمبرداری کنار گذاشتید یا بعد از فیلمبرداری؟

هیچکاك: بعد از فیلمبرداری حذفش کردم. در واقع صحنهٔ بسیار مؤثر و خوبی هم از آب درآمد. به هر جهت این صحنه را از نسخهٔ نهایی فیلم



پردهٔ پاره

۶. این صحنه بعد از قتل گرومك در خانهٔ روستایی، در کارخانه‌ای بین راه برلین شرقی و لایپزیك می‌گذرد. در سالن نهارخوری کارخانه، پروفسور آرمسترانگ با دیدن سرکارگری که شباهت فوق‌العاده‌ای به گرومك دارد، شدیداً تکان می‌خورد. این مرد، بعداً خود را به عنوان برادر گرومك معرفی می‌کند و چاقویی را درست شبیه آنچه که آرمسترانگ در کشتن گرومك به کار برده بود، بر می‌دارد و شروع به بریدن کالباس می‌کند. آرمسترانگ بسیار ناراحت شده است. مرد بر می‌گردد و به او می‌گوید: «برادر من از این نوع کالباس خیلی خوشش می‌آید، می‌توانید در لایپزیك این را به او بدهید؟» ـ ف.ت.

درآوردم چون که در غیر این صورت فیلم خیلی طولانی می‌شد. از این گذشته از روش بازی پل‌نیومن در این قسمت چندان راضی نبودم. نیومن **همان‌طوری که می‌دانید در هنرپیشگی پیرو مکتب اکتورزاستودیو[7] است و** برایش مشکل بود که یك نگاه خنثی و بدون حالت خاص به صحنه‌ای که بعد قرار بود من از دید او نشان بدهم بیندازد. به جای اینکه خیلی ساده به طرف برادر گرومك، به طرف چاقو یا لولهٔ کالباس نظر بیندازد صحنه را به سبك هنرپیشه‌های آن مکتب، با احساس قوی بازی می‌کرد و مرتب رویش را برمی‌گرداند. من این صحنه را یك جوری در مونتاژ جور کردم ولی بعداً به کلی کنارش گذاشتم. غیر از طولانی شدن فیلم، علت حذف این قسمت این بود که یاد گرفتاری‌ای که سر فیلم *مامور مخفی* داشتم افتادم.

این فیلم را من سی سال قبل در انگلستان ساختم و با استقبال روبرو نشد. علتش یادتان هست؟ چون که قهرمان اصلی باید مرتکب قتلی می‌شد که میل به انجام آن نداشت و تماشاگر با قهرمانی که از انجام ماموریت خودش ناراضی بود نمی‌توانست پیوند ایجاد کند. در نتیجه من فکر کردم که اگر فصل کارخانه در فیلم باقی بماند *پردهٔ پاره* گرفتار همین مشکل می‌شود.

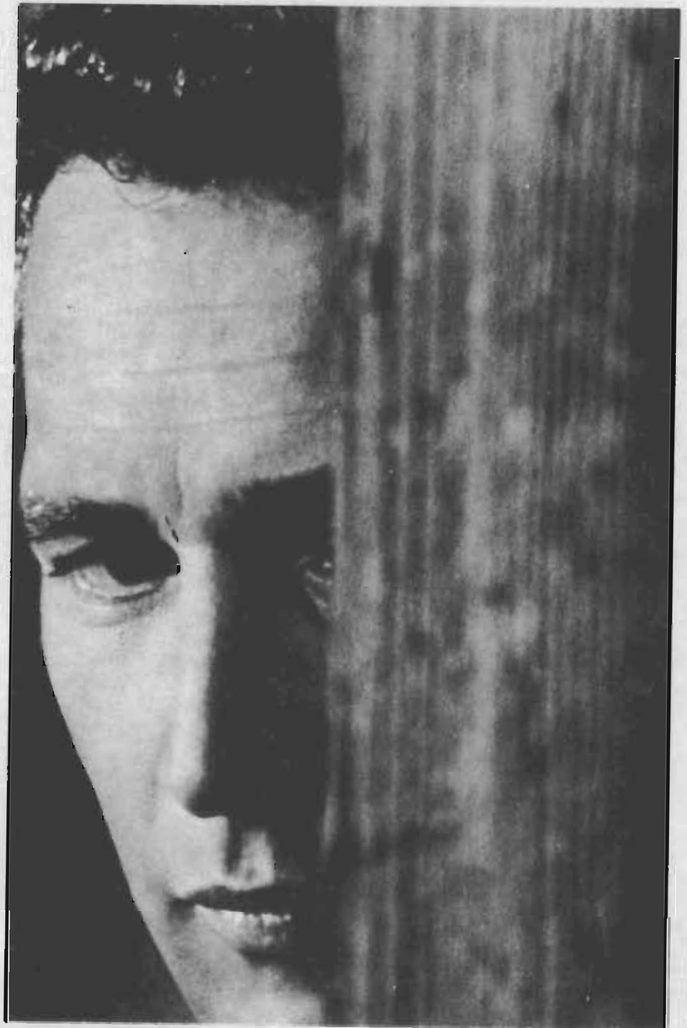
به هر جهت کسی که نقش گرومك را بازی می‌کرد هنرپیشهٔ بسیار خوبی بود. من برای اینکه این آدم نقش برادرش را بازی کند کاملاً عوضش کرده بودم. موهایش سفید بود و سبیل و عینك داشت. همکاران من سر صحنه اعتراض داشتند که این آدم دیگر شبیه به آن شخص قبلی نیست. اینها فکر می‌کردند که تماشاگر باید این شخص دوم را برادر دو-قلوی آن مرد قبلی بداند. من در جواب گفتم: «این فکر ابلهانه است. اگر گرومك دوم شباهتش درست مثل سیبی باشد که از وسط نصف کرده‌اند مردم فکر می‌کنند که دارند شخص واحدی را تماشا می‌کنند!» می‌بینید افراد چه جور کلیشه‌ای فکر می‌کنند؟

به هر جهت این صحنه، صحنهٔ خوبی بود. می‌دهم آن را به پاریس بفرستند.

تروفو: جدی؟

هیچکاك: بله، اگر خواسته باشید این تکه از فیلم را به شما می‌دهم.

تروفو: یك دنیا ممنون می‌شوم! تماشایش می‌کنم و بعد آن را برای سینماتك به هانری لانگلوا[8] (Langlois) می‌دهم.



پردهٔ پاره: پل نیومن

تروفو: آقای هیچکاك، در سراسر آثار شما طرحی با اسلوب، منظم و معین جریان دارد. شما از همان شروع کار، به اختیار و مدام خود را محدود به آن عناصر سینمایی کرده‌اید که از نظر عینی الهام بخش هستند و یا مایه و جوهر دراماتیك دارند. در حقیقت ضمن گفتگوهایمان، شما مکرر به نیاز آکندن پردهٔ سینما از احساس شدید و یا پوشاندن و پر کردن تمام پهنهٔ پردهٔ نقاشی اشاره کرده‌اید.

شما با حذف منظم، به‌قول خودتان، خلل‌ها و نقصها از سناریوهایتان و با اصلاح و تکوین مداوم بافت اصلی، ذخیره‌ای از مادهٔ کار دراماتیك به

۷. در این مکتب، که به طور خلاصه به آن *Method* گفته می‌شود، هنرپیشه باید حس و حال شخصیت را در خود ایجاد کند تا حرکات مربوط به این شخصیت خود به خود از او سر بزند. در واقع، به این معنا که شخصیت او را از درون بسازد و فقط آن را بازی نکند. ـ م.

۸. (۱۹۱۵ - ۱۹۷۷)، سرپرست و بنیانگزار فیلمخانهٔ مشهور فرانسه که از غنی‌ترین ذخایر فیلمی جهان است و سینماگران دنیا به لانگلوا بسیار مدیونند. ـ م.



والسهای وین: فیلمی که هیچکاك علاقه‌ای به آن ندارد.

وجود آورده‌اید که آشکارا خاص خودتان است. شما خواه خودتان متوجه باشید یانباشید، این‌سلسله مراتب از صافی گذراندن، معمولاً کارش بیان مفاهیم شخصی است که مکمل وقایع فیلم است، مثل این که به طور غریزی افکارتان را به تمام مایه‌های فیلمهایتان تحمیل کرده باشید. منظورم را متوجهید؟

هیچکاك: تجربه به آدم خیلی چیزها یاد می‌دهد. می‌دانم که شما و خیلی از منتقدان دیگر فکر می‌کنید که تمام فیلمهای من به همدیگر شباهت دارند. عجیب آنکه در نظر خودمن هر کدام از این فیلمها یك چیز کاملاً جدید و مستقل است.

تروفو: در کار شما تلاشی پی‌گیر محسوس است برای دست زدن به تجارب جدید. به نظر من موقعی که شما یك فکر و مضمون سینمایی پیدا می‌کنید تا کاملاً راضی نشوید دست از آن برنمی‌دارید، حتی اگر چند فیلم طول بکشد تا این فکر درست از کار دربیاید.

هیچکاك: منظورتان را می‌فهمم. ممکن است من گاهی ناخودآگاه به گذشته رجوع کنم، حتی اگر صرفاً به صورت پناه جستن باشد، ولی هرگز آنقدر نزول نکرده‌ام که به خودم بگویم «بسیار خوب کاری را که در فلان فیلم کردم عیناً کپیه می‌کنم.»

تروفو: نه، شما هرگز چنین کاری نکرده‌اید، و درموارد نادری هم که فیلمهایی مثل *والسهای وین* و یا *آقا و خانم اسمیت* را ساخته‌اید آنها را به‌عنوان اتلاف وقت مطلق رد کرده‌اید.

هیچکاك: درست است .

تروفو: تطور کار شما پیرو طرح منظم اصلاحی پی‌گیر از یك فیلم به فیلم بعدی است. اگر مطمئن باشید که مضمونی در یك فیلم درست از کار درنیامده در فیلم بعدی به آن می‌پردازید. فقط وقتی که از نتیجه کاملاً راضی شده باشید مضمونی دیگر را در دست می‌گیرید.

هیچکاك: من طبعاً انتظار دارم که جلو بروم، که با هر فیلم پیشرفت کنم، ولی تا چه میزان موفق می‌شوم، نمی‌دانم.

باید اضافه کنم وقتی از طرحی رضایت احساس می‌کنم که داستانش را بتوانم، به طور بسیار خلاصه و ساده، از اول تا آخر بگویم. در این مورد زن جوانی را در نظر می‌آورم که فیلم را دیده و بسیار پسندیده و حالا به خانه برگشته است. مادرش از او می‌پرسد:

ـ فیلم چطور بود؟

زن جواب می‌دهد: «خیلی خوب بود.»

مادر می‌پرسد: «داستانش چه بود؟»

زن می‌گوید: «داستان زن جوانی بود که فلان کار و فلان کار را می‌کرد.»

به نظر من آدم قبل از دست زدن به تهیهٔ فیلم، باید بتواند دقیقاً همین کار را بکند، یعنی راضی کند خودش را به اینکه تمام قضایا و تمام دور وقایع را به همین روشنی می‌شود بیان کرد.

تروفو: مطلب عمده همین است. تکمیل کردن یك دور. این، بخصوص برای تازه‌کارها، بزرگترین مسئله است. آدم گاهی چنان از مسیر اصلی



«تنها روزنامه‌ای که می‌خوانم تایمز لندن است، که لحن نسبتاً تلخ و خشکی دارد اما مطالب بامزه در آن فراوان است.»

دور می‌افتد که اغلب به نظرش می‌رسد که فیلم نهایی ابداً ربطی به آنچه در اصل در نظر داشته ندارد. فقط بعد از اینکه رفقای انسان و منتقدان، که فیلم را در جلسه‌های اولیه دیده‌اند، دوباره با همان عباراتی که ما قبل از فیلمبرداری از آن حرف می‌زدیم، صحبت کردند، می‌فهمیم که ماده اصلی و اساسی کار، علیرغم اتلاف و اشتباهات هنوز سر جایش باقی است. به عبارت دیگر، فقط موقعی که یك نفر دیگر، دربارهٔ مضمون اصلی اثر همان کلمات خود آدم را به کار می‌برد، انسان متوجه می‌شود که در انتقال افکاری که باعث شده ساختن این اثر را به جای اثری دیگر تقبل کند به روی پردهٔ سینما موفق شده است.

هیچکاك: منظور من هم درست همین است. من غالباً گرفتار این معما هستم که به قول خودم منحنی صعودی داستان را حفظ کنم یا با اختیار کردن یك شکل بیان آزادانه‌تر دست به تجربهٔ بیشتری بزنم.

تروفو: به نظر من کار درستی کرده‌اید که منحنی صعودی داستان را حفظ کرده‌اید. این شیوه در مورد شما بسیار موفق بوده است.

هیچکاك: مثلاً من شخصاً از بابت شکل و ساختمان فیلم شما *ژول و ژیم*[9] کمی ناراحت می‌شدم چون فیلم خود به خود به این شکل بالا نمی‌رود. در یك نقطهٔ ماجرا، وقتی یکی از شخصیت‌ها از پنجره‌ای بیرون می‌پرد، قصه متوقف می‌شود. بعد نوشته‌ای روی پرده می‌آید با عنوان «مدتی بعد» و دنبالهٔ وقایع در یك سینمای خانوادگی که فیلمی خبری از جریان کتاب سوزی را درآن نشان‌می‌دهند ازسر گرفته‌می‌شود. بعد یکی از

9. *Jules et Jim*

قهرمانان می‌گوید: «نگاه کنید، دوست ما آنجا ردیف جلو نشسته است.» این سه نفر بیرون سینما دور هم جمع می‌شوند و ماجرا ادامه پیدا می‌کند. این شکل ساختمان و بیان شاید در حد خودش خوب و درست باشد ولی در قالب فیلم دلهره‌ای کاملاً نابجاست.

تروفو: با شما کاملاً موافقم، و نه فقط در متن دلهره‌ای. آدم نباید خود به خود همه چیز را فرع بر شخصیت‌های فیلم قرار بدهد. در هر فیلم لحظه‌ای می‌رسد که داستان باید ارجحیت داشته باشد. شما کاملاً حق دارید. منحنی دراماتیك نباید تسلیم و فرع بر عامل دیگری بشود.

هیچکاك: می‌بینم که بین فیلمهای وضعیتی و شخصیتی تفکیك قائل می‌شوید.من غالباً فکر کرده‌ام که آیا می‌شود در قالب فیلمی بازتر و آزادانه‌تر، در قالبی نه آنقدر مقید و محدود، یك داستان دلهره‌ای را پرداخت؟

تروفو: کاری مخاطره‌آمیز است ولی سعی در این مورد می‌تواند جالب باشد. گمان می‌کنم شما قبلاً دراین راه آزمایشهایی کرده‌اید.

هیچکاك: داستان *مارنی* آزادانه‌تر است چون که شخصیت‌ها آن را جلو می‌برند. ولی دراینجا هنوز آن منحنی صعودی باقی بود، چون با همان سؤال اصلی سروکار داشتیم: «کی راز دختر فاش می‌شود؟» این یك سؤال بود، سؤال دیگر این است: «این دختر اشکالش چیست؟ چرا در کنار شوهرش قرار نمی‌گیرد؟» از لحاظی این یك معمای روانکاوانه است.

تروفو: در حالی که شما با موضوعهای غیر معمول سروکار دارید، بیشتر چیزهایی که فیلم می‌کنید برای شما جنبهٔ بسیار شخصی و تقریباً حکم وسوسه دارد، نه اینکه خواسته باشم بگویم که شما در دنیای سکس و جنایت زندگی می‌کنید، ولی می‌توانم تصور کنم که وقتی روزنامه‌ای را باز می‌کنید معمولاً اخبار جنایی را می‌خوانید.

هیچکاك: در واقع من اصلاً خبرهای جنایی روزنامه‌ها را نمی‌خوانم. تنها روزنامه‌ای که می‌خوانم *تایمز (Times)* لندن است که روزنامه نسبتاً خشکی است ولی مطالب بانمك زیاد دارد، چند سال پیش در این روزنامه مطلبی بود زیر عنوان «ماهی به زندان می‌رود.» داستان از این قرار بود که شخصی مقداری ماهی استوایی به زندان زنان لندن هدیه کرده بود. عنوان مطلب باعث تفریح من شد. معمولاً روزنامه را برای این جور چیزهایش می‌خوانم.

تروفو: آیا مجله و رمان هم می‌خوانید؟

هیچکاك: من رمان و قصه نمی‌خوانم چیزهایی که می‌خوانم بیشتر شرح حال معاصرین و سفرنامه‌هاست. داستان نمی‌خوانم چون اگر بخوانم به طور غریزی از خودم می‌پرسم: «به درد فیلم می‌خورد یا نه؟» به سبکهای ادبی علاقه‌ای ندارم، فقط وقتی سامرست‌موام را می‌خوانم، به خاطر سادگی نوشته‌هایش تحسینش می‌کنم. ادبیات عبارت‌پرداز و نوشته‌هایی را که لطفش در لفاظی است دوست ندارم.ذهن من مطلقاً تصویری است و موقعی که توصیف مفصل خیابانی در شهر یا روستا را می‌خوانم بی‌تاب می‌شوم و ترجیح می‌دهم اینها را خودم با دوربین نشان بدهم.

تروفو: شما فیلم *شب شکارچی*[10] را می‌شناسید. تنها فیلمی که چارلز



شب شکارچی: رابرت میچام

10. *Night of the Hunter*



مرد عوضی: صحنهٔ دعای هنری فاندا

لوتون کارگردانی کرده؟

هیچکاک: نه، من این فیلم را ندیده‌ام.

تروفو: در این فیلم مضمون بسیار خوبی هست که مرا به یاد فیلمهای شما انداخت. رابرت میچام نقش کشیش واعظ یکی از این فرقه‌های مذهبی غریب و پنهانی را بازی می‌کند. روی یکی از دستهای او کلمهٔ «عشق» خالکوبی شده و روی دست دیگر کلمهٔ «نفرت». موعظه‌های او تقلای رقت‌انگیزی بین این دو دست است. مضمونی است بسیار گیرا. موقعی که من این فیلم را دیدم به نظرم رسید که فیلمهای شما کشاکش بین خیر و شر را توصیف می‌کند. این کشاکش به انواع شکلهای مختلف بیان می‌شود، که بعضی از این اشکال فوق‌العاده قوی است، معذلك همهٔ آنها را می‌توان به صورت مبارزه بین دو دست خلاصه و ساده کرد. با من موافق نیستید؟

هیچکاک: می‌شود گفت چرا. چندی پیش از شعاری صحبت کردیم: «هر قدر شخصیت منفی فیلم بهتر باشد خود فیلم بهتر است» می‌شود آن را به این صورت تبدیل کرد: «هر قدر شر قوی‌تر باشد فیلم قوی تر است.»

تروفو: عده‌ای شما را هنرمند کاتولیك عنوان می‌کنند. نظرتان در این مورد چیست؟

هیچکاک: این سؤال مشکلی است، من گمان نمی‌کنم بتوانم جواب دقیقی به آن بدهم. من خانواده‌ای کاتولیك و تربیت مذهبی جدی و سختی داشتم. همسر من قبل از ازدواجمان به مذهب کاتولیك درآمد. فکر نمی‌کنم بشود مرا هنرمندی کاتولیك دانست، در عین حال تربیت اولیهٔ انسان احتمالاً در زندگی او اثر می‌گذارد و غرایزش را رهبری می‌کند.

مثلاً در چند فیلم، اگر چه این موضوع در آن موقع به نظر من تصادفی می‌رسید، چند کلیسای کاتولیك دیده می‌شود. کلیسای کاتولیك و نه کلیسای باپتیست یا کلیسای لوتری. در فیلم سرگیجه کلیسایی می‌خواستم که برج داشته باشد. طبعاً به جستجوی کلیساهای قدیمی رفتم. تنها کلیساهای این قبیل در کالیفرنیا، کلیساهای کاتولیك است. ظاهراً شاید به نظر برسد که من عمداً کلیسای کاتولیك را انتخاب کرده‌ام، ولی در واقع این انتخاب از رمان بوآلو ـ نارسژاك ناشی می‌شود. من صرفاً نمی‌توانستم تجسم کنم که کسی خودش را از برج کلیسای مدرن پروتستان پایین بیندازد.

مسلم آنکه من ضد مذهب نیستم، فقط شاید بعضی وقتها به مذهب بی‌توجه باشم.

تروفو: من در این مورد هیچ تصور قبلی ندارم و نمی‌خواهم حرف در دهان شما بگذارم. ولی بعید به نظرم می‌رسد که هیچ کس بجز یك کاتولیك می‌توانست صحنهٔ دعا خواندن هنری فاندا را در مرد عوضی آن طور که شما پرورانده بودید از کار در بیاورد.

هیچکاک: شاید، ولی یادتان باشد که در این فیلم ما با یك خانوادهٔ ایتالیایی سروکار داشتیم. به خاطر دارید که در سوئیس شکلات و دریاچه دارند، و در ایتالیا...

تروفو: در ایتالیا پاپ را دارند! یادم رفته بود که هنری فاندا در این فیلم

نقش یك ایتالیایی را بازی می‌کند. معذلك در بیشتر فیلمهای شما مضمون گناه اول، گناه آدم، رسوخ دارد.

هیچکاك: چطور می‌توانید این حرف را بزنید؟ موضوع تمام فیلمهای ما مرد معصومی است که هر چند گناهی نکرده مرتب در معرض خطر است.

تروفو: گرچه قهرمان شما از گناهی که مظنون به ارتکاب آن است مبراست ولی معمولاً گناهش قصد جرم، قبل از ارتکاب آن است. مثلاً شخصیت جیمز استوارت را در *پنجرهٔ رو به حیاط* درنظر بگیرید. ازنظر مذهبی و کلیسا، کنجکاوی فقط یك صفت ناشایست نیست، یك گناه است.

هیچکاك: این درست است و من با شما موافقم. یادتان هست که منتقدی در مورد *پنجرهٔ رو به حیاط* نوشت که این فیلم به خاطر شخصیت چشم‌چرانش فیلمی وحشتناك است. اگر کسی قبل از شروع تهیهٔ فیلم چنین حرفی را می‌زد، مسلماً در تصمیم من به ساختن این فیلم کمترین اثری نمی‌گذاشت چون که عشق به سینما برایم به مراتب از هرگونه ملاحظهٔ اخلاقی مهم‌تر است.

تروفو: به نظر من این منتقد اشتباه می‌کند، چون که *پنجرهٔ رو به حیاط* همه چیز هست مگر یك فیلم هوس‌پرداز. اخلاق در این فیلم روشنی و وضوح آن است. قبلاً از صحنه‌ای که در آن قاتل جیمز استوارت می‌آید و به او می‌گوید: «از من چه می‌خواهی؟» صحبت کردیم. در نُه فیلم از هر ده فیلم شما، در چهل‌وپنج تا از پنجاه فیلمتان این رویارویی بین خیر و شر وجود دارد. فشار حاکم بر فضا به تدریج آن قدر افزوده می‌شود که یك نفر عاقبت تصمیم می‌گیرد به حرف بیاید، تسلیم بشود یا اعتراف کند. این تصویر مرکب، مکانیزمی است که در تمام فیلمهای شما جریان دارد. حقیقت آن است که در چهل سالهٔ گذشته شما پیوسته معماهای اخلاقی را فیلم کرده‌اید. این که این کار در قالب طرح قصهٔ جنایی انجام شده یا نه مهم نیست.

هیچکاك: کاملاً درست است. من غالباً فکر کرده‌ام که چرا هرگز به سرگذشتهایی که صرفاً به کشاکش‌های روزمره مربوط می‌شود جذب نشده‌ام. علتش گمان می‌کنم آن باشد که این جور وقایع از نظر تصویری ملال‌انگیزند.

تروفو: دقیقاً همین‌طور است. می‌شود گفت که بافت آثار شما از سه جزء تشکیل می‌شود: ترس، سکس، و مرگ. این عناصر جزو اشتغالات روزمره نیستند، مثل فیلمهایی که به مسائل مربوط به بیکاری، اختلافات نژادی و فقر می‌پردازند، و یا فیلمهای بسیاری که دربارهٔ کشمکشهای رمانتیك روزمره بین زن و مرد وجود دارد. اینها نگرانیهای شبانه و در نتیجه نگرانیهای مابعدالطبیعه هستند.

هیچکاك: مسئلهٔ مهم این نیست که این مسائل با زندگی مربوط باشند؟ شاید علت دیگری در بین باشد و آن اینکه من شخصاً نویسنده نیستم. می‌توانم یك سناریوی کامل را خودم بنویسم، ولی برای انجام این کار یا خیلی تنبل هستم و یا در زمینه‌های دیگر گرفتاری دارم. در نتیجه نویسنده‌های دیگر را به کار دعوت می‌کنم. اما خیال می‌کنم که فیلمهای

دلهره‌انگیز و فضادار، تا حدی کار خود من به عنوان نویسنده باشد. گمان نکنم که در مورد قصه‌هایی که به کلی دیگران نوشته باشند کار چندانی از دست من بر بیاید. و به شما گفتم که در جریان فیلم جونو و پیکاك چه دردسری کشیدم و از اینکه نتوانستم چیزی به نوشتهٔ اوکیسی اضافه کنم چقدر خودم را دست و پا بسته حس می‌کردم. مدتها مرور و مطالعه‌اش می‌کردم. اثری بود با ماهیت و موجودیت خاص خودش، نوشته شون‌اوکیسی. من تنها کاری که می‌توانستم بکنم این بود که برای اجرای نقشهایش هنرپیشه انتخاب کنم و بازیها را رهبری کنم.

برای من گرفتن سناریوی یك آدم دیگر و صرفاً فیلم کردنش کافی نیست. خوب یا بد تمام کار را خودم باید انجام دهم. ولی از لحاظی هم حواس آدم باید به شدت جمع باشد که از مضمونهای قصه‌ای خالی نشود. من‌هم مثل هر هنرمندیگری‌که چیزمی‌نویسد یانقاشی‌می‌کندگمان می‌کنم که محدود به زمینه‌ای خاص هستم. مثلاً روئو(Rouault) را در نظر بگیرید، نه اینکه خواسته باشم خودم را با او قیاس کنم. این شخص صرفاً اکتفا کرده به نقاشی قاضی‌ها، دلقکها، چندتایی زن و مسیح بر صلیب. این تمام کار یك عمر او بود. سزان (Cézanne) اکتفا کرده به نقاشی چند منظرهٔ طبیعت بی‌جان و چند صحنه از جنگل، ولی یك فیلمساز تا کی می‌تواند منظرهٔ واحدی را نقاشی کند؟

معذلك فکر می‌کنم که هنوز خیلی کارها هست که می‌شود کرد. من الان در مرحله‌ای هستم که دارم ایراد عمده‌ای را که در آثارم در مورد شخصیت‌پردازی ضعیف داستانهای دلهره‌آمیز وجود داشته اصلاح می‌کنم این کار، کار ساده‌ای نیست، چون موقعی که آدم با شخصیت‌های قوی سروکار دارد، گاهی آنها او را با خودشان به جایی که می‌خواهند می‌کشانند. قضیهٔ من مثل قضیهٔ آن پیرزن و پسر بچه‌های پیشاهنگ است که می‌خواستند به او در عبور از خیابان کمك کنند و پیرزن داد می‌زد «ولی من نمی‌خواهم به آن طرف خیابان بروم!» این موضوع همیشه درون من جدالی به‌وجودآورده، چون که بعضی حالات خاص در کار من لازم است، تمایل به گنجاندن وضعیت‌های هیجان‌انگیز همیشه مرا جذب می‌کند، مثل وضعیت آن اتومبیل که قطعاتش سرهم سوار می‌شد. این روش را می‌توانید یك روش نویسندگی حرامزاده و یك نحوهٔ انحرافی رسیدن به مقصود، اسم بگذارید. *شمال از شمال غربی* را در نظر بگیرید که بر اساس یك رمان نوشته نشده است. موقعی که فکر چنین فیلمی را شروع می‌کنم، تمام فیلم را تصور می‌کنم، نه فقط یك صحنه و یا مکان بخصوص از آن را، بلکه تمام خط سیرش را از اول تا به آخر. از این که بگذریم ممکن است کمترین تصوری نداشته باشم که فیلم با چه موضوعی سروکار خواهد داشت.

تروفو: آنطور که می‌بینیم، آقای هیچکاك، برداشت شما یك برداشت ضد ادبی و صرفاً سینمایی است. فضای خالی، جاذبه‌ای مغناطیسی برای شما دارد و آن را یك جور دعوت به مبارزه قلمداد می‌کنید. سالن سینما خالی است، باید پرش کنید. نقطهٔ عزیمت شما محتوی نیست، بلکه حاوی است. شما فیلم را به صورت ظرفی می‌بینید که باید از مضامین سینمایی

لبریزش کرد، و یا به قول خودتان باید آن را از عواطف انباشت.
هیچکاک: تقریباً همین‌طور است. گاهی طرح یك فیلم با یك فکر بسیار مبهم شروع می‌شود. یك فکر مثلاً این است که می‌خواهم بیست و چهار ساعت از زندگی یك شهر را فیلم کنم و این فیلم را از اول تا آخر می‌توانم در نظر تجسم بدهم. فیلمی است پر از وقایع، پر از زمینه‌های تصویری، که یك حرکت دورانی کامل دارد. ماجرا ساعت پنج صبح، در سپیدهٔ صبح، با مگسی که روی دماغِ یك ولگرد که جلوی در خانه‌ای خوابیده است شروع می‌شود. بعد شاهدِ اولین جنبشهای زندگی در شهر هستیم. این فیلم در حکم تلاش برای نمایش یك «جُنگ» درمورد غذا خواهد بود، شامل ورود غذا به شهر، توزیع و فروش آن، مردم که غذا را می‌خرند و می‌پزند، انواع و اقسام نحوه‌های مصرف غذا، و اینکه در هتلها با غذا چه می‌کنند. کم‌کم به پایان فیلم می‌رسیم. در پایان گندابرودها را نشان می‌دهیم و فضولات را که به اقیانوس ریخته می‌شود. می‌بینید که این یك دور است که با نمایش میوه‌های درخشان و تازه شروع و به تودهٔ کثافتی که در اقیانوس می‌ریزند ختم می‌شود. از نظر موضوعی، در این دور نشان داده می‌شود که مردم با چیزهای خوب چه می‌کنند. در واقع موضوع فیلم تباهی بشریت است. فیلم می‌تواند در تمام شهر جریان داشته باشد، به همه چیز نگاه کند و همه چیز را نشان دهد.
تروفو: این داستان نمونهٔ کاملی از برداشت شما از یك فیلم است. فیلم را با مضامین تصویری و حسی که در نهایت باید بیاید شروع کنید، از آن به بعد موضوع کلی خود به خود نمایانده می‌شود. می‌تواند فیلم جذابی باشد.
هیچکاک: این فیلم را به شیوه‌های زیادی می‌شود ساخت ولی سناریوی آن را چه کسی می‌نویسد؟ باید خنده‌دار باشد و ضمناً یك رگهٔ رمانتیك هم در آن بیاید. می‌شود ده تا فیلم را در همین یك فیلم گنجاند. من چند سال پیش تلاشی در این مورد کردم و از یك نویسنده خواستم که این موضوع را پرورش بدهد ولی نتیجه‌ای حاصل نشد.
تروفو: فکر می‌کنم که تمام فیلم می‌تواند یکی از شخصیت‌ها را از این سر شهر تا آن سر دنبال کند.
هیچکاک: مشکل همین جاست. موضوع را بر چه پایه‌ای قرار بدهیم؟ البته چند تا امکان هست. مرد فراری، خبرنگار روزنامه، یك زوج جوان روستایی که شهر را برای اولین بار کشف می‌کنند. ولی همهٔ اینها بسیار پیش پا افتاده است، این کار، کاری است بسیار مشکل، ولی من حس می‌کنم که باید این فیلم را بسازم. عجیب آن که اگر آدم یك سرگذشت امروزی پر طول و تفصیل و عمده را فیلم کند مردم عظمت اثر به نظرشان نمی‌رسد، ولی اگر همین قصه را به دورهٔ رم باستان برگردانید از آن به عنوان فیلمی فوق‌العاده مهم یاد می‌کنند. نکتهٔ قابل تأسف اینجا است که مردم وقایع امروزی را بدون آن که مرعوبش شوند می‌پذیرند، اما معبدهای رومی چشمشان را خیره می‌کند چون می‌دانند که این معبدها را باید به صورت دکور برای فیلم تهیه کنند. مگر داستان *کلئوپاترا*، از همهٔ این حرفها گذشته، چیست؟ داستان جمع و جوری است مثل *شبی در رم*، دربارهٔ یك شاهزاده خانم امروزی با لباسهای معمولی.

البته نباید چنین فیلمی را صرفاً برای یك ردیف تماشاگر در بالکن و چندتایی تماشاگر در سالن پایین ساخت. خطاب فیلم باید به دوهزار تماشاگر در سالن سینما باشد، چون که سینما بزرگترین و قویترین وسیلهٔ ارتباط جمعی است که در جهان وجود دارد. اگر فیلمی از نظر تأثیر عاطفی درست طرح شده باشد، تماشاگر ژاپنی در همان لحظه‌ای فریاد خواهد کشید که تماشاگر هندی. برای فیلمساز این همیشه یك ستیز است.

یك رمان ممکن است در ترجمه لطف خود را به مقدار زیاد از دست بدهد. نمایشی که شب اول خوب بازی شد ممکن است طی بقیهٔ شبها بی‌رنگ و حال شود، ولی فیلم سراسر جهان را طی می‌کند. به فرض اینکه فیلم پانزده درصد اثرش را وقتی که زیرنویس شود، ده درصد تأثیرش را موقعی که خوب دوبله شود از دست بدهد، تصویر حتی اگر دستگاه نمایش ایراد داشته باشد، دست نخورده باقی می‌ماند.

این کار شماست که روی پرده می‌آید و هیچ چیز نمی‌تواند دگرگونش کند. شما حرف خود را در همه جا به یك زبان بیان می‌کنید.

شرح مختصری از فیلمهای هیچکاك

از نظر راهنمایی، برای درك بیشتر مطالب مربوط به هر فیلم، خلاصه‌ای از داستان فیلمهای هیچکاك، در اینجا خواهد آمد. داستان فیلمهایی که ضمن مصاحبه به نحوی ذکر شده در این قسمت تکرار نشده است.

باغ لذت (*Pleasure Garden*)

پتسی که در تئاتر *باغ لذت* رقاصه است برای دوست دخترش جیل (Jill)، شغلی در گروه خودشان پیدا می‌کند. جیل نامزدی به نام هیو (Hugh) دارد که در مستعمرات مستقر شده است.

پتسی با لیوت (Levett) که همکار هیو است، ازدواج می‌کند. بعد از یك مسافرت ماه عسل، لیوت هم عازم مستعمرات می‌شود. در این خلال جیل در لندن سخت سرگرم خوشگذرانی است و چون از توجه مردان دیگر بهره‌مند می‌شود مرتب حرکت خود را به نزد نامزدش که در مستعمرات منتظر اوست به تعویق می‌اندازد.

پتسی عازم دیدار شوهرش می‌شود ولی وقتی به مقصد می‌رسد او را در آغوش یك زن بومی می‌بیند. بعد که این زن به شوهرش اطلاع می‌دهد که قصد جدا شدن از او را دارد، شوهر هراسان زن بومی را در دریا غرق می‌کند و مرگ او را خودکشی جلوه می‌دهد. بعد متوجه پتسی می‌شود و در لحظه‌ای که قصد کشتن او را دارد یك دکتر محلی وی را به ضرب گلوله از پا درمی‌آورد. هیو که جیل ترکش کرده است به طرف پتسی جلب می‌شود، و آن دو زندگی جدیدی را باهم شروع می‌کنند.

رینگ (*The Ring*)

یك استرالیایی قهرمان ماجرا، بعد از پیروزی در مسابقهٔ مشت‌زنی عاشق دختری می‌شود و یك دستبند مارپیچ به او هدیه می‌دهد. وقتی این دو همدیگر را در آغوش می‌کشند، دختر دستبند را بالاتر می‌آورد و روی بازوی خود قرار می‌دهد (رجوع شود به گفتگوی مربوط به فیلم رینگ و اشاره به اینکه در چند جای فیلم دستبندی به شکل مار به صورت سمبلیك به انواع مختلف به کار می‌رود). بعداً که نامزد این دخترك، جك (Jack) وارد می‌شود، دختر با شتاب دستبند را تا مچ خود پایین می‌آورد، و با دست دیگرش آن را مخفی می‌کند. استرالیایی برای آنکه دخترك را در حضور نامزدش خجالت بدهد مخصوصاً موقع خداحافظی، دستش را جلو می‌برد که با دخترك دست بدهد. دختر که نمی‌خواهد دستبند دیده شود با این مرد دست نمی‌دهد، جك این را به حساب وفاداری دختر نسبت به خودش می‌گذارد.

در صحنه‌ای دیگر، موقعی که دختر و جك کنار رودخانه‌ای نشسته‌اند دختر تصادفاً دستبند را در آب می‌اندازد. جك دستبند را از آب درمی‌آورد و از دختر علت این کارش را می‌پرسد. دختر می‌گوید این دستبند را مرد استرالیایی به او داده چون نمی‌خواسته پولی را که در مسابقه از حریفش برده برای خودش خرج کند. جك می‌گوید: «پس این دستبند حقاً مال من است.» و آن را مثل انگشتر ازدواج دور انگشتش می‌پیچد.

دستبند مارپیچ به این ترتیب در سراسر مایهٔ فیلم جریان دارد و عاقبت هم مثل مار دور خودش چنبره می‌زند. عنوان فیلم رینگ (حلقه) را هم می‌توان به دو معنی گرفت: رینگ مشت‌زنی و حلقهٔ ازدواج.

اهل جزیرهٔ مان (*The Manxman*)

وقایع در جزیرهٔ مان رخ می‌دهد، و گرد سه شخصیت می‌چرخد. پیتر یك ماهیگیر فقیر، و فیلیپ یك وکیل، هردو عاشق کیت (Kate) هستند. موقعی که پدر کیت پیشنهاد ازدواج پیتر را با دخترش به بهانهٔ فقر او رد می‌کند، پیتر به کیت می‌گوید که از این جزیره خواهد رفت و فقط موقعی برمی‌گردد که ثروت کافی به دست آورده باشد. بعد که خبر می‌رسد پیتر مرده است کیت درمی‌یابد که فیلیپ هم عاشق او بوده و خود نیز نسبت به این مرد اظهار تمایل می‌کند. اما یك روز، پیتر ناگهان سر می‌رسد و دختر برای وفای به عهد به ازدواج با او تن در می‌دهد. بعد که کیت بچه‌ای را که از فیلیپ در بطن داشته به دنیا می‌آورد متوجه می‌شود که قادر به ادامهٔ زندگی با پیتر نیست و از فیلیپ می‌خواهد که باهم فرار کنند. فیلیپ امتناع

می‌کند و دختر دست به خودکشی می‌زند، ولی موفق نمی‌شود. از آن‌جایی که خودکشی در این جزیره جرم است او را به محاکمه احضار می‌کنند و در آنجا کیت و فیلیپ ناچار رازشان برملا می‌شود و عاقبت به اتفاق فرزندشان جزیره را ترك می‌گویند.

جونو و پیکاك (*Juno and the Paycock*)

داستان مفصلتر از آن است که بشود آن را درست خلاصه کرد. ماجرا که مقارن با شورش دوبلین اتفاق می‌افتد، حاکی از وقایع غریبی است که در خانواده‌ای که قرار است مقداری پول به ارث ببرد رخ می‌دهد. انتظار میراث، تعادل رئیس خانوادهٔ پیکاك را که خود لقب کاپیتان بویل (Boyle) به خویش داده به هم می‌ریزد. ولی همسر چاق او جونو زنی است با روحیهٔ استوار و منطقی. عاقبت وقتی معلوم می‌شود که میراثی درکار نیست، خانواده آبرویش می‌رود، دختر خانواده انتظار کودك نامشروعی را می‌کشد و پسر به عنوان خبرچین هدف گلوله قرار می‌گیرد.

خرابکاری (*Sabotage*)

اسکار هومولکا، نقش خرابکاری موسوم به ورلوك را دارد که مردی است مهربان و به ظاهر مدیر یك سینمای کوچك، که با همسر جوانش سیلویا سیدنی و برادر کوچك این زن‌زندگی می‌کند. جان لودر کارآگاه خوش‌قیافه‌ای است که به منظور مراقبت در کارهای ورلوك با همسر او گرم می‌گیرد. یك روز ورلوك که حدس می‌زند مراقبش هستند به برادر همسرش بسته‌ای می‌دهد که به آن سر شهر برساند. این بسته حاوی یك بمب ساعتی است. پسر بچه تأخیر می‌کند و بمب در یك اتوبوس منفجر می‌شود و او را به قتل می‌رساند. زن وقتی جریان را می‌فهمد به انتقام برادرش، ورلوك را به ضرب کارد به قتل می‌رساند. بعد در سینما انفجاری شدید رخ می‌دهد و راز این جنایت مخفی می‌ماند و زن نزد کارآگاه جوان تسلی می‌یابد

خانم ناپدید می‌شود (*The Lady Vanishes*)

یك دختر جوان انگلیسی به اسم آیریس، که از تعطیلات در بالکن به موطنش برمی‌گردد در قطار با یك پیرزن دوست داشتنی به نام خانم فروی (Froy) آشنا می‌شود. این خانم چندی بعد ناپدید می‌شود و آیریس به جستجوی او برمی‌خیزد. ضمن این جستجو با کمال حیرت می‌بیند که تمام مسافران از دیدن این خانم به کلی اظهار بی‌اطلاعی می‌کنند.

بعد معلوم می‌شود کسانی که آیریس از آنها سراغ زن گمشده را گرفته همگی اعضای یك گروه جاسوسی هستند و خانم فروی یك مأمور ضدجاسوسی است. آیریس به کلی گیج شده است چون اعضای گروه جاسوسی تمام تلاش خود را به خرج می‌دهند تا به دخترك بفهمانند که دارد عقلش را از دست می‌دهد. خوشبختانه یك موسیقیدان جوان حرف دخترك را باور می‌کند و در جستجو به‌دنبال زن گمشده به کمك آیریس برمی‌خیزد. چندی بعد قطار به یك خط فرعی کشانده می‌شود و اعضای محلی گروه جاسوسی آن را محاصره می‌کنند. خانم فروی که دست و پا و دهان بسته در یکی از کوپه‌ها زندانی است موفق می‌شود با آیریس و دوستش تماس بگیرد و بعد از میان حلقه محاصره فرار کند... عاقبت این سه نفر از اسکاتلندیارد سردرمی‌آورند که در آنجا خانم فروی پیام مخفی خود را که همه جانشان را به خاطر آن به خطر انداخته بودند تحویل می‌دهد. این پیام شامل قسمتی از یك ترانهٔ محبوب محلی است.

سایهٔ یك شك (*Shadow of a Doubt*)

چارلی اوکلی برای دیدار خانواده‌اش وارد سانتاروزا می‌شود. هدف اصلی او از این سفر فرار از دست دو کارآگاه است که در تعقیبش هستند. خانواده، شامل یك خواهر بزرگتر، شوهر خواهر و دختر جوان آنها ترزا رایت که اسم دائیش بر او گذاشته شده با آغوش باز از او استقبال می‌کنند. اما دخترك کم‌کم به شك می‌افتد که نکند دایی محبوبش همان مرد مرموزی باشد که پلیس به اتهام قتل چند بیوه‌زن در تعقیب اوست.

یك کارآگاه جوان که درشك این دختر سهیم است به‌عنوان آمارگر وارد خانواده می‌شود. در این ضمن درست موقعی که پلیس می‌خواهد دایی چارلی را دستگیر کند یك مظنون دیگر در ناحیهٔ شرق تصادفاً کشته می‌شود و بازپرسی رسماً مختومه می‌ماند.

دایی چارلی وقتی متوجه سوءظن خواهرزاده‌اش می‌شود دوبار در خانه سعی به قتل او می‌کند ولی موفق نمی‌شود. موقعی که می‌خواهد سوار قطاری شود که قرار است او را به نیویورك ببرد باز می‌کوشد که دخترك را زیر قطار بیندازد ولی در جریان کشمکش خودش پرت می‌شود و زیر قطار دیگری که همان موقع می‌گذشته می‌رود.

در مراسم تدفین مردم سانتاروزا از دایی چارلی سپاس به عمل می‌آورند. اطلاع از گناه این مرد به صورت پیوندی پنهانی بین خواهرزادهٔ جوان و دوست کارآگاه او باقی می‌ماند.

قایق نجات (*Lifeboat*)

ماجرای فیلم، با شرکت تالولا بنکهد، جان هودیاك و چند هنرپیشهٔ دیگر، بر زمینهٔ وقایع جنگ دوم جهانی رخ می‌دهد.

یك کشتی مسافربری هدف اژدر یك زیردریایی قرار می‌گیرد و عده‌ای از سرنشینان آن خود را به یك قایق نجات می‌رسانند. این عده شامل یك نویسندهٔ مطالب مربوط به مد، یکی از کارکنان چپ‌گرای کشتی، یك پرستار جوان ارتشی، یك میلیونر، یك مستخدم سیاهپوست، متصدی بیسیم کشتی، یك زن انگلیسی که جسد کودك مرده‌اش را همراه دارد و ملوانی که پایش به شدت صدمه دیده است می‌باشد.

زیردریایی آلمانی هم که خود در انفجار لطمه خورده غرق می‌شود ولی یك آلمانی ازبین کارکنان زیردریایی شناکنان خود را به قایق نجات می‌رساند. اعضای گروه اول در گفتگوی این هستند که او را به دریا بیندازند ولی بعد که مهارت او مانع واژگون شدن قایق می‌شود، فرماندهی قایق را به او می‌سپارند. روزها می‌گذرد و گرسنگی و تشنگی

اعصاب سرنشینان قایق را به شدت تحریك می‌کند. فقط کسی که سکان قایق را در دست دارد همچنان مسلط و خویشتن‌دار باقی می‌ماند. این مرد درواقع یك افسر نیروی دریایی آلمان است که عمداً قایق را دارد از مسیر خود خارج می‌کند که در سر راه یك کشتی کالابر آلمانی قرار بگیرد.

موقعی که ملوان زخمی به این راز پی می‌برد افسر نازی او را به دریا می‌اندازد. صبح روز بعد مرد آلمانی به سایرین می‌گوید که ملوان مجروح خودکشی کرده است ولی سرنشینان قایق که حقیقت را حدس می‌زنند به سر او می‌ریزند و وحشیانه آنقدر او را می‌زنند تا جان می‌دهد.

حالا چیزی نمانده که قایق به کشتی باربری آلمانی برسد که یك کشتی متفقین آن را غرق می‌کند. سرنشینان قایق با ناباوری شاهد نزدیك شدن کشتی نجات به سوی خود هستند که نشان پایان یافتن رنجهای ایشان است.

طلسم شده (Spellbound)

کنستانس (اینگرید برگمن) در یك آسایشگاه امراض روانی به عنوان پزشك خدمت می‌کند. دکتر مورچیسون (Murchison) (لیو جی. کارول)، رئیس آسایشگاه قرار است بازنشسته شود و کارکنان همگی منتظر ورود رئیس جدید هستند. کنستانس عاشق این رئیس که دکتر ادواردز (گریگوری پك) نام دارد می‌شود ولی، چندی بعد پی می‌برد که این شخص در واقع یك بیمار روحی است که اسم دکتر ادواردز را روی خود گذاشته است. این شخص موقعی که پی می‌برد دچار حالت فراموشی است حتم می‌کند که دکتر ادواردز واقعی را به قتل رسانده و با این تصور از آسایشگاه فرار می‌کند. کنستانس رد او را می‌گیرد و پیدایش می‌کند و چون پلیس در تعقیب اوست در منزل یکی از استادان سابقش (مایکل چخوف) پنهانش می‌کند. این پروفسور به تحلیل رؤیاهای مرد بیمار می‌پردازد که به عقدهٔ گناه او پی‌ببرد. در این جریان معلوم می‌شود که ادواردز قلابی همیشه خود را مسئول مرگ برادر کوچکش که در کودکی از دنیا رفته می‌داند و چون شاهد مرگ دکتر ادواردز واقعی به شکل مشابهی بوده دچار شوك شده است. بعد روشن می‌شود که مرگ دکتر ادواردز تصادفی نبوده بلکه قتلی است که با نقشهٔ قبلی به وسیلهٔ دکتر مورچیسون صورت گرفته که مقامش از دست نرود. فیلم با فاش شدن راز قاتل و رهایی زوج عاشق برای شروع یك زندگی خوش به اتفاق یکدیگر تمام می‌شود.

بدنام (Notorious)

در امریکا، در پایان جنگ، یك مامور نازی محکوم به زندان می‌شود. دختر این مرد، آلیسا (اینگرید برگمن) که هرگز در فعالیت‌های پدرش دخالتی نداشته دختری است خوشگذران. روزی یك مامور دولتی به نام دولین (کاری گرانت) با این دختر تماس می‌گیرد و از او تقاضا می‌کند که یك ماموریت مخفی را به عهده بگیرد. دختر می‌پذیرد و آن دو باهم به ریو می‌روند. ضمن این وقایع این دو نفر به هم علاقمند می‌شوند ولی دولین که از سبکسریهای گذشتهٔ دخترك باخبر است فاصله را بین خودشان حفظ می‌کند. ماموریت آلیسا این است که با یکی از دوستان سابق پدرش به نام سباستین (کلود رینز) که خانهٔ خود را در برزیل پایگاه عده‌ای از پناهندگان برجستهٔ نازی کرده است تماس بگیرد. آلیسا این تماس را برقرار می‌کند و از آن به بعد پایش به خانهٔ سباستین باز می‌شود. سباستین به دخترك علاقه پیدا می‌کند و به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. آلیسا این موضوع را به اطلاع دولین می‌رساند، به این امید که دولین مخالفت کند ولی چون عکس‌العملی از طرف او نمی‌بیند پیشنهاد سباستین را می‌پذیرد.

آلیسا، علیرغم خصومت مادر شوهر ترسناك خودش، خانم خانه‌ای که پناهگاه نازیهاست می‌شود. دولین به او تعلیم می‌دهد که کلید سردابه‌ای را که سباستین همیشه نزد خود دارد به دست بیاورد. در جریان یك مهمانی مفصل آلیسا و دولین در سردابه تجسس می‌کنند و متوجه می‌شوند که در بطریهای شراب، اورانیوم مخفی کرده‌اند.

صبح روز بعد سباستین که متوجه شده همسر تازه‌اش یك جاسوس امریکایی است با کمك مادرش شروع به مسموم کردن او به طور تدریجی می‌کند. هدف آن است که کار سباستین با ترتیب دادن یك مرگ ظاهراً طبیعی برای دخترك پوشیده بماند.

دولین که نرسیدن خبر از طرف آلیسا نگرانش کرده است به زور وارد خانهٔ سباستین می‌شود و آلیسا را سخت بیمار می‌بیند. مرد جوان بعد از اعتراف به عشق خود نسبت به دخترك او را از بستر برمی‌دارد و از پله‌ها و از سرسرا می‌گذراند و به اتومبیل خود می‌رساند درحالی که سباستین عاجز از اعلام خطر، درمانده نگاه می‌کند. اتومبیل که به حرکت درمی‌آید سباستین با خوف برمی‌گردد و با گروه هموطنانش روبرو می‌شود که به حالت تهدیدآمیز و ترسناکی او را درمیان می‌گیرند.

قضیهٔ پارادین (The Paradin Case)

خانم پارادین (آلیدا والی) زن زیبایی که گذشتهٔ سوئی دارد متهم به قتل شوهر کورَش می‌شود. وکیل مدافع او کین (Keane) (گریگوری پك) که همسر زیبایی به نام گی (Gay) (آن تاد) دارد سخت عاشق موکلهٔ خویش می‌شود و به بیگناهی او حتم می‌کند. او قبل از محاکمهٔ کین درمی‌یابد که خانم پارادین معشوقهٔ مهتر خود (لوئی ژوردان) بوده است.

محاکمه شروع می‌شود. از همان اول پیداست که قاضی محکمه، هورفیلد (Horfield) (چارلز لوتون) که نتوانسته است همسر کین را از راه به در ببرد آشکارا نسبت به وکیل جوان خصومت می‌ورزد. مهتر در جایگاه شهود حاضر می‌شود و به دنبال بازجویی شدید کین، خانم سابق خود را متهم به قتل می‌کند و بعدهم دست به خودکشی می‌زند. خانم پارادین غرق اندوه در دادگاه فاش می‌کند که وکیلش عاشق اوست و پرده از گناه خود برمی‌دارد.

کین گیج از این ضربهٔ دوگانه، از دادگاه خارج می‌شود، آیندهٔ حرفه‌ای او از هم پاشیده است ولی وفاداری ثابت همسرش امید آیندهٔ او را تشکیل می‌دهد.

طناب (Rope)

وقایع این فیلم سراسر در یك عصر و شب تابستان در آپارتمانی در نیویورك رخ می‌دهد. دو همجنس‌باز جوان (جان دال و فارلی گرینجر) یك همکلاسشان را صرفاً به خاطر احساس هیجان حاصله از آدمکشی به قتل می‌رسانند و جسدش را درهمان اتاقی که قرار است بعداً پدر و مادر و نامزد مقتول برای ضیافت کوکتل در آن حاضر شوند در صندوقی مخفی می‌کنند. دربین مهمانان، معلم سابق آنها در کالج (جیمز استوارت) هم حضور دارد. در جریان مهمانی، سعی این دونفر برای تحت‌تاثیر قرار دادن معلمشان منجر به افشای جسته و گریختهٔ حقیقت می‌شود. معلم این قطعات را کنارهم می‌گذارد و قبل از آنکه شب به پایان برسد جسد را کشف می‌کند و دو جوان را به پلیس تحویل می‌دهد.

در برج جدی (Under Capricorn)

وقایع این فیلم در سال ۱۸۳۰ در سیدنی استرالیا رخ می‌دهد. برادرزادهٔ فرماندار، چارلز آدر (مایکل وایلدینگ) که تازه از انگلستان آمده توسط سام فلاسکی (Flasky) (جوزف کاتن) به مهمانی شام دعوت می‌شود. فلاسکی قبلاً یك زندانی محکوم بوده که حالا شوهر ثروتمند عموزادهٔ چارلز، هنریتا (اینگرید برگمن) است.

چارلز خود را در خانوادهٔ غریبی می‌یابد. هنریتا معتاد به الکل شده و میلی بانوی مُحیل خانه (مارگارت لیتون) که پنهانی به اربابش علاقه دارد وسایل وحشت زن جوان را فراهم می‌آورد. چارلز تصمیم می‌گیرد اعتماد به نفس دختر عمویش را به او بازگرداند و در این خلال به او علاقمند می‌شود.

در یك جشن خیره‌کننده، شوهر حسود که وسوسه‌های یاگووار کدبانوی خانه برانگیخته‌اش کرده است نزاعی راه می‌اندازد که طی آن چارلز مجروح می‌شود. در اینجا هنریتا به پسر عمویش اعتراف می‌کند که جرمی را که شوهر او به خاطرش زندانی شده در واقع او مرتکب شده است.

این اعتراف باعث می‌شود که چارلز برعشق خود سرپوش بگذارد، اما قبل از ترك کشور متوجه می‌شود که میلی کم‌کم به هنریتا زهر می‌خوراند و موفق می‌شود که رسوایش کند.

بیگانگان در ترن (Strangers on a Train)

گای (فارلی گرینجر) که یك قهرمان تنیس است در قطار با مردی به نام برونو (Bruno) (رابرت واکر) آشنا می‌شود که از علاقه‌مندان اوست. برونو که ظاهراً از تمام زندگی خصوصی گای خبر دارد قرار دوستانه برای مبادلهٔ قتل پیشنهاد می‌کند: برونو، همسر گای را که حاضر نیست از او طلاق بگیرد تا بتواند مجدداً ازدواج کند، باید به قتل برساند به شرط آنکه گای در عوض پدر سختگیر برونو را ازمیان بردارد گای با خشم پیشنهاد را رد می‌کند ولی برونو علی‌رغم این مخالفت قسمت مربوط به خود را به مرحلهٔ اجرا در می‌آورد و همسر گای را در یك پارك تفریحات خفه می‌کند. وقتی پلیس از گای بازجویی می‌کند او می‌تواند مدرك قانع‌کننده‌ای برای تبرئهٔ خود ارائه بدهد. پلیس به علت شهرت او و نامزدیش با دختر یك سناتور برجسته تصمیم می‌گیرد او را شدیداً تحت مراقبت قرار دهد.

برونو با گای تماس می‌گیرد و از او می‌خواهد که به قسمت مربوط به خود عمل کند. گای طفره می‌رود ولی آگاهی از هویت قاتل و احساس جرم از این بابت باعث می‌شود که رفتارش هرچه بیشتر به نظر پلیس شبهه‌آمیز برسد.

برونو برای تلافی این عملی که به گمان او خلف وعده است تصمیم می‌گیرد که فندك گای را در محل جنایت قرار بدهد و او را مجرم قلمداد کند. گای که همان روز یك مسابقهٔ مهم تنیس دارد باید هرچه زودتر این مسابقه را به انجام برساند و قبل از آنکه برونو بتواند تهدیدش را عملی کند خود را به او برساند.

در پایان، برونو در یك چرخ‌فلك که ازجا کنده شده کشته می‌شود و کشف برگهٔ جرم، بی‌گناهی گای را ثابت می‌کند.

***اعتراف می‌کنم* (I Confess)**

اوتو کلر (اوتو، ای. هاسه) یك پناهندهٔ آلمانی که خادم کلیسایی در شهر کبِك است، در جریان یك سرقت غافلگیر می‌شود و در نتیجه دست به قتل وکیلی به اسم ویلت می‌زند. بعداً کلر نزد کشیشی به اسم پدر مایکل (مونتگمری کلیفت) به قتل اعتراف می‌کند.

از قضا ویلت، پدر مایکل را قبل از آنکه کشیش شود به خاطر رابطهٔ عاشقانه‌ای که با یك زن داشته تهدید می‌کرده و کلر نیز هنگام قتل یك ردای کشیشی به تن داشته است. همچنین چون پدر مایکل نمی‌تواند بگوید در شب قتل کجا بوده است، این اتفاقات سبب می‌شود که برگه‌های متهم کننده‌ای علیه او جمع شود.

سوءظن پلیس منجر به احضار پدر مایکل و محاکمهٔ او می‌شود. کشیش که به موجب سوگندی که خورده نمی‌تواند اعترافی را که شنیده است فاش کند برای تبرئهٔ خود تلاشی به عمل نمی‌آورد. فقدان مدرك کافی سبب رهایی او می‌شود ولی جمعیتی که بیرون دادگاه جمع شده، خصمانه او را مورد طعن و لعن قرار می‌دهند. حقیقت هنگامی آشکار می‌شود که همسر کلر به مخالفت با او برمی‌خیزد. کلر قصد فرار می‌کند ولی پلیس او را هدف گلوله قرار می‌دهد. کلر پیش از مرگ برای آخرین‌بار به پدر مایکل اعتراف می‌کند.

***حرف م را به‌نشانهٔ مرگ بگیر* (Dial M for Murder)**

یك تنیس‌باز (ری میلاند) که پولی از خودش ندارد نگران علاقه‌ای است که همسر ثروتمند او (گریس کلی) به یك رمان‌نویس (رابرت کامینگز) دارد. این مرد تصمیم می‌گیرد همسر خود را به‌قتل برساند و با تهدید یك ماجراجو که سابقهٔ جرم دارد (آنتونی داوسون) او را وادار می‌کند که شریك قصد او بشود. طی این نقشه قرار است که داوسون، گریس کلی را در خانه خفه کند و درهمان موقع ری میلاند خودش را در یك کلوب نشان بدهد که مدرك بی‌گناهی‌اش باشد.

نقشه به‌هم می‌ریزد: زن جوان تصادفاً موفق می‌شود خود را از چنگ قاتل برهاند و در جریان کشمکش مردی را که به او حمله کرده بود به‌قتل برساند. شوهر سرپوش بر دلخوری خود می‌گذارد و با بهره‌جویی از شرایط به تسلی همسر پریشانش می‌پردازد. اما این همراهی زیاده ازحد سوءظن یك کارآگاه تیزهوش را برمی‌انگیزد و این شخص با کمك همسرمرد و آن رمان‌نویس تله‌ای تعبیه می‌کند. نقشه مؤثر واقع می‌شود و ماجرا با دستگیری شوهر به‌عنوان طراح نقشهٔ یك جنایت تقریباً کامل، به پایان می‌رسد.

پنجرهٔ رو به حیاط (Rear Window)

یك عکاس خبری (جیمز استوارت) که با پای شکسته مجبور است دریك صندلی چرخدار باقی بماند از روی بیکاری به تماشای حرکات همسایه‌های آن‌طرف حیاط آپارتمانی که در گرینیچ ویلج دارد مشغول می‌شود. مشاهداتش باعث می‌شود که به یکی از همسایه‌ها (ریموند بر) شك ببرد. این مرد همسرش را کشته است، ولی عکاس نمی‌تواند از این بابت نامزد خود (گریس کلی) و دوست کارآگاهش وندل کوری را قانع کند. عاقبت نامزد این مرد مدارك جرم کافی که شك عکاس را ثابت می‌کند به دست می‌آورد و قاتل که فهمیده تحت مراقبت است می‌کوشد عکاس را به‌قتل برساند. مرد فضول در آخرین لحظه نجات می‌یابد، گرچه در جریان نجات یافتن پای دیگرش هم می‌شکند.

دردسر هری (The Trouble with Harry)

در روستای ورمونت در یك روز پاییزی صدای شلیك سه گلوله شنیده می‌شود. پسربچه‌ای که در جنگل مشغول بازی است جسد مردی را کشف می‌کند که بعد از تحقیقات معلوم می‌شود هری نام دارد. چند نفر از افراد این اجتماع کوچك، ازجمله همسر این مرد جنیفر (شرلی مك‌لین) برای کشتن او انگیزه داشته‌اند. سایرین منجمله یك نقاش آبستره‌کار (جان فورسایت)، یك ناخدای بازنشسته (ادموند گوین)، یك پیردختر و یك دکتر نزدیك‌بین فکر می‌کنند که مسئول مرگ تصادفی هری هستند. هری دراین ضمن درحالت انقباض پس از مرگ، در ناراحت‌کننده‌ترین لحظه‌ها پیاپی ظاهر می‌شود و به این آشفتگیها دامن می‌زند. عاقبت معلوم می‌شود که هری به مرگ طبیعی مرده است و اجتماع زندگی بی‌حادثهٔ خود را ازسرمی‌گیرد. ولی برای مرد نقاش که به طلسم جاذبهٔ جنیفر گرفتار شده زندگی هرگز صورت گذشته را بەدست نخواهد آورد.

سرگیجه (Vertigo)

اسکاتی فرگوسن (Ferguson)(جیمز استوارت) که به‌علت بیماری ترس از ارتفاع از خدمت پلیس سانفرانسیسکو استعفا داده است به‌موجب تقاضای یکی از دوستان سابقش به اسم گاوین الستر (Elster)(تام هلمور) مأمور تعقیب همسر او مادلین (کیم نواك) می‌شود که شوهرش او را یك زن عصبی و آمادهٔ خودکشی معرفی کرده است.

کارآگاه سابق کم‌کم شدیداً نسبت به زنی که مأمور تعقیبش شده است احساس دلبستگی می‌کند. وقتی که این زن می‌خواهد خود را در رودخانه غرق کند کارآگاه او را نجات می‌دهد ولی مدتی بعد که زن خود را از بلندی یك برج کلیسا به‌زیر می‌اندازد مرد به‌علت ترس از ارتفاع نمی‌تواند او را از این کار بازدارد. اسکاتی در فشار احساس گناه دچار حملهٔ عصبی می‌شود ولی پس از چندی با کمك یك دوست دختر قدیمی میج (Midge)(باربارا بل‌گدس) زندگی عادی خود را بازمی‌یابد.

یك روز در خیابان، اسکاتی با تصویر زندهٔ عشق مردهٔ خویش روبرو می‌شود. دختری که مدعی است جودی بارتن نام دارد و در عمرش این مرد را ندیده و هرگز نام مادلین را نشنیده است. اسکاتی به این دختر جلب می‌شود ولی شباهت غریب او به مادلین متحیرش کرده است. حقیقت امر آنست که جودی واقعاً مادلین است که در ملاقات قبلی با اسکاتی، معشوقهٔ الستر، و نه همسر او بوده است. مرگ ظاهری او جزئی از یك حقهٔ به‌دقت طرح شده بوده که به کمك آن از شر همسر اصلی خلاص شوند. دوشریك جرم، قتل را طوری جلوه داده بوده‌اند که کارآگاه عاجز می‌توانسته قسم بخورد که شاهد خودکشی همسر الستر بوده است.

اسکاتی عاقبت به جودی شك می‌برد و برای آنکه او را به اعتراف وادارد با خودش وی را به بالای برج می‌کشاند، و خود را نیز مجبور می‌کند که جودی را تا بالا همراهی کند. در آنجا زن وحشت‌زده تصادفاً پایش می‌لغزد و این‌بار واقعاً سقوط می‌کند و کشته می‌شود.

شمال از شمال‌غربی (North by Northwest)

قهرمان ماجرا یك مأمورمخفی خیالی است که به‌وسیلهٔ سازمان ضدجاسوسی امریکا تراشیده شده و هرچند که درواقع وجود ندارد ولی به او هویت و نام کاپلان را داده‌اند. برایش در یك هتل مجلل در نیویورك آپارتمان رزرو کرده و لباسهای عالی سفارش داده‌اند. یك عده از جاسوسان دشمن به‌اشتباه، کاری گرانت را که یك مدیر تبلیغات است به‌جای کاپلان می‌گیرند و از آن به‌بعد به تعقیب او برمی‌خیزند. این مرد در گیرودار چنان شرایط باورنکردنی و عجیبی گرفتار می‌شود که نمی‌تواند به پلیس روبیاورد. این کابوس وحشتناك را، حیرت این مرد از رفتار غریب ایوامری سنت پیچیده‌تر می‌کند. این زن جزو همکاران آن گروه جاسوس است. بعد از یك سلسله وقایع به‌تناوب مسخره و هراس‌انگیز، جاسوسان گیر می‌افتند و راز گشوده می‌شود. ایوامری سنت معلوم می‌شود که مأمور مخفی دولت است و فیلم با لحنی رمانتیك برای قهرمان و دخترك زیبای ماجراجو به‌پایان می‌رسد.

روح (Psycho)

ماریون (جنت لی) و معشوقش سام فاقد امکانات مادی کافی برای ازدواج هستند. موقعی که کارفرمای ماریون به او چهل هزار دلار پول می‌دهد که به حساب وی در بانك بگذارد، دخترك پول را می‌دزدد و از این شهر (شهر فنیکس) خارج می‌شود. سرراه در هتلی محقر توقف می‌کند

که شب رادر آنجا بگذراند. صاحب هتل که جوانی است به نام نورمن بیتز (Bates)با ماریون رفتار دوستانه‌ای درپیش می‌گیرد و به او می‌گوید که در یك خانهٔ بزرگ دلگیر با معماری سبك ویکتوریا که درجوار هتل است به‌اتفاق مادرش که زنی بیمار و ظاهراً بداخلاق است زندگی می‌کند.

همان شب ماریون قبل از خوابیدن دارد دوش می‌گیرد که ناگهان پیرزن، مادر نورمن، در حمام ظاهر می‌شود و دخترك را با ضربات کارد به‌قتل می‌رساند. چند دقیقه بعد نورمن از راه می‌رسد و گرچه ظاهراً از دیدن این صحنه شدیداً منقلب شده لکه‌های خون را در حمام پاك می‌کند و جسد ماریون و لوازم او را در صندوق عقب اتومبیل دخترك قرار می‌دهد. بعد اتومبیل را به محل باتلاقی که در آن نزدیکی قرار دارد می‌برد، درحالی که آبهای گل‌آلود تمام آثار جنایت را در خود فرو می‌دهند نورمن می‌ایستد و تماشا می‌کند.

سه نفر شروع به جستجوی دختر گمشده می‌کنند. خواهر او، لیلا (ورا مایلز)، سام و یك کارآگاه بیمه به اسم آربوگاست (مارتین بالزام) که مامور پیدا کردن پول مسروقه شده است. تحقیقات آربوگاست او را به همان متل هدایت می‌کند. درآنجا نورمن با وی حرف می‌زند ولی بعد که اجازه نمی‌دهد کارآگاه مادر او را ببیند سوءظن آربوگاست را برمی‌انگیزد و کارآگاه تلفنی سام و لیلا را درجریان سوءظن خود قرار می‌دهد، بعد مخفیانه وارد منزل می‌شود که با پیرزن صحبت کند، وقتی از پله‌ها بالا می‌آید به پاگرد طبقهٔ اول که می‌رسد هدف ضربه‌های کارد قرار می‌گیرد و بدن بی‌جانش از پله‌ها به زیر می‌غلتد.

لیلا و سام از کلانتر محلی می‌شنوند که مادر نورمن هشت سال است که مرده و دفن شده. آندو به متل می‌روند و موقعی که لیلا درصدد جستجوی خانه برمی‌آید چیزی نمی‌ماند که به‌قتل برسد. معلوم می‌شود که نورمن بیماری اسکیزوفرنی دارد و موجودی است دوشخصیتی، که وقتی در نقش شخصیت مادرش ظاهر می‌گردد مبدل به یك قاتل دیوانه می‌شود.

پرندگان *(The Birds)*

ملانی دانیلز (تی‌پی هدرن) یك دختر ثروتمند و متفرعن و خوشگذران است که در یك مغازهٔ پرنده فروشی در سانفرانسیسکو با وکیلی جوان به اسم میچ برنر (Mitch Brenner)(رد تیلور) برخورد پیدا می‌کند و علیرغم رفتار طعنه‌آمیز این مرد به‌سوی او جلب می‌شود. بعد ملانی دو مرغ کوچك موسوم به پرندهٔ عشق را برمی‌دارد و عازم بودگابی می‌شود که این دو مرغ را به‌عنوان هدیهٔ روز تولد به کتی خواهر کوچك میچ بدهد.

موقعی که این دختر با قایقی که کرایه کرده به اسکله نزدیك می‌شود یك مرغ دریایی به او حمله می‌کند و پیشانی‌اش را مجروح می‌کند. ملانی تصمیم می‌گیرد دراین محل بماند و شب را در خانهٔ آنی هی‌ورث (سوزان پلشت) که معلمهٔ مدرسه‌ای در محل است می‌گذراند. آنی به ملانی هشدار می‌دهد. خانم برنر مادر میچ زنی است حسود که نسبت به پسرش شدیداً احساس مالکیت می‌کند.

روز بعد در مهمانی تولد کتی که در هوای آزاد برگزار می‌شود، مرغان دریایی به سر بچه‌ها می‌ریزند و همان شب از راه دودکش صدها گنجشك وارد منزل می‌شوند و خرابی زیادی به‌بار می‌آورند. صبح روز بعد خانم برنر به دیدن دهقانی که در آن نزدیکی منزل دارد می‌رود و با جسد او که چشمهایش از حدقه درآمده روبرو می‌شود، و بعد از ظهر همان روز ملانی متوجه می‌شود که تعداد زیادی کلاغ به‌وضع تهدیدآمیز و هراس‌آوری بیرون ساختمان مدرسه جمع شده‌اند. او و آنی هرطوری که هست بچه‌ها را فرار می‌دهند، ملانی بچه‌ها را درگریز همراهی می‌کند ولی آنی گیر می‌افتد و برای نجات کتی خود را قربانی می‌کند.

شهامت ملانی درخلال این مصائب، عشق میچ را نسبت به او برمی‌انگیزد و مادر میچ‌هم بر این پیوند محبت صحه می‌گذارد.

آن شب ملانی و خانوادهٔ برنر پنجره‌های خانه را تخته‌کوب می‌کنند که مانع از حملهٔ پرندگان شوند. این کار خیلی به‌موقع انجام می‌گیرد زیرا که چند لحظه بعد پرندگان دیوانه بدون آنکه ملاحظهٔ ازبین رفتن خودشان را بکنند خود را به خانه می‌کوبند، با منقار به خُردکردن تخته‌ها می‌پردازند و بر درهای خانه پنجه می‌کشند تا خود را به افرادی که در خانه هستند برسانند. بعد از این که آرامش برقرار می‌شود، ملانی با شنیدن صدایی خود را به اتاقك زیر شیروانی می‌رساند و در آنجا با اتاقکی مملو از پرنده روبرو می‌شود که وحشیانه به او حمله می‌کنند. میچ عاقبت به کمك او می‌آید ولی ملانی دچار حالت شوك شده است. میچ با استفاده از سکون موقت پرندگان تصمیم به فرار می‌گیرد. بین گاراژ و منزل تا آنجا که چشم کار می‌کند پرندگان به حالت خوفناکی صف‌آرایی کرده‌اند. جمع کوچك آدمها دراین حال از آن خانهٔ خُرد شده بیرون می‌آید و آرام آرام خود را به اتومبیل می‌رساند.

مارنی *(Marnie)*

مارنی دزدی است که هربار دست به سرقت می‌زند هویت خود را تغییر می‌دهد و به سراغ هدف بعدی می‌رود. مارك راتلند، رئیس یك شرکت مهم، مارنی را از برخورد قبلی می‌شناسد ولی حرفی نمی‌زند و او را به‌عنوان منشی و دفتردار استخدام می‌کند. پیداست که مارك شیفتهٔ دخترك شده ولی مارنی به او اعتنایی نمی‌کند و اندکی بعد با محتویات گاوصندوق شرکت ناپدید می‌شود.

مارك قضیهٔ دزدی را می‌فهمد. پول مسروقه را سرجایش می‌گذارد و مارنی را گیرمی‌اندازد. منتها بجای آنکه او را تحویل پلیس بدهد با خود به فیلادلفیا می‌برد و در آنجا با وی ازدواج میکند. دخترك غیراز تن در دادن به این وضعیت چاره‌ای ندارد ولی مسافرت ماه عسل این دو نفر با کشتی به فلاکت می‌انجامد چون مارك پی می‌برد که همسرش دچار سردمزاجی است و بعد که به‌زور به او تجاوز می‌کند مارنی دست به خودکشی می‌زند.

مارنی دختری است دچار اختلالات روانی شدید که مرتب کابوسهای خوفناکی برایش پیش می‌آید. عقدهٔ دزدی در او که حالت یك بیمار روحی را دارد آشکارا جبران سردمزاجی اوست. مارك بعداً می‌فهمد مارنی بدروغ

خود را فاقد پدر و مادر اعلام کرده. پس به کمك یك کارآگاه خصوصی مادر مارنی را در بالتیمور پیدا می‌کند.

دراین ضمن مارنی باز دست به دزدی محتویات صندوق شرکت راتلند می‌زند ولی مارك در این اثنا سرمی‌رسد و با تصمیم به کشف عقدهٔ عمیق روحی وی، همسرش را مجبور می‌کند که همراه او به بالتیمور بیاید تا شاید از مادر مارنی راز کودکی او را دریابد.

عاقبت مادر به‌ظاهر پاك و پاکیزهٔ مارنی، خودداری از دست داده اعتراف می‌کند که زنی خودفروش بوده است و شبی که ملوانی به وی حمله کرده بوده،مارنی که در آن وقت پنجسال داشته با سیخ بخاری در دفاع از مادرش ملوان را به‌قتل رسانده است. مارنی تا به امروز هیچ خاطره‌ای از این واقعه ندارد.

حالا که حقیقت فاش شده پیداست که مارنی با کمك و تفاهم شوهرش عاقبت بر احساس پنهانی گناه که سالها زجرش می‌داده چیره خواهد شد.

پردهٔ پاره (Torn Curtain)

پل نیومن که یك‌دانشمند اتمی است با تظاهر به اینکه از کشورش فرار کرده است قصد دارد اسرار یك فرمول علمی را از پرفسور لینت در لایپزیک دربیاورد. اولین اشکال وقتی پیش می‌آید که نامزد این‌مرد (جولی اندروز) تصمیم می‌گیرد دنبال او به آلمان شرقی بیاید. دومین مسأله آن است که وی مجبور می‌شود محافظ خود را که از راز مأموریت مخفی وی سر درآورده به‌قتل برساند. این مرد عاقبت ناچار به فرار می‌شود. بعد از یك سلسله وقایع هیجان‌انگیز بالاخره او موفق به کشف فرمول مخفی و خروج از آلمان شرقی همراه با نامزدش می‌شود.

عنوان‌بندی فیلمهای هیچکاک

درسال ۱۹۲۰ هیچکاك به فیموس پلی‌یرز ـ لاسکی (Famous Players–Lasky)یك کمپانی امریکایی که در ایسلینگتون استودیویی باز کرده بود پیوست و دو سال در این استودیو نوشته‌های وسط فیلمهای به‌اصطلاح هنری را نوشت و طراحی کرد. تعداد این فیلمهای صامت بسیار بود، ازآن جمله هستند: *ندای جوانی* *(Call of Youth)*و *روز بزرگ* *(The Great Day)*(۱۹۲۱) به‌کارگردانی هیوفورد، *پرنسس نیویورك* *(The Princess of New York)*و *به بچه‌هایتان بگویید*(*Tell your Children*)(۱۹۲۱) به‌کارگردانی دونالد کریسپ، *سه شبح جاندار* *(Three Live Ghosts)*(۱۹۲۲) به‌کارگردانی جرج فیتز موریس.

۱۹۲۲

شمارهٔ سیزده ***(Number Thirteen)***(ناتمام)

تهیه‌کننده و کارگردان: آلفرد هیچکاك. فیلمبردار: روزنتال (Rosenthal). استودیو ایسلینگتون. بازیگران اصلی : کلر گریت (Greet)، ارنست تسیگر (Thesiger).

همیشه به زنتان بگویید ***(Always Tell Your Wife)***

وقتی که کارگردان مریض شد، هیچکاك و هنرپیشهٔ فیلم، سیمور هیکس(Hicks)فیلم را تمام کردند.

فیموس پلی‌یرز- لاسکی کار فیلمسازی را در ایسلینگتون متوقف کرد. استودیو، هیچکاك و معدودی از کارکنان فنی را نگاه‌داشت. وقتی که مایکل بالکن به‌اتفاق ویکتور ساویل و جان فریدمن کمپانی مستقلی را بنیاد گذاشت و شروع به ساختن اولین فیلم خود در ایسلینگتون کرد، هیچکاك که به‌عنوان کمك کارگردان استخدام شده بود در مقامهای دیگرهم کار می‌کرد.

زن به زن ***(Woman to Woman)***

محصول بالکن، ساویل، فریدمن. سال ۲۳- ۱۹۲۲، انگلستان.

تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: گریهام کاتز. سناریو: گریهام کاتز و آلفرد هیچکاك براساس نمایشنامه‌ای از مایکل مورتن. فیلمبردار: کلود مك‌دانل. کمك کارگردان و طراح دکور: آلفرد هیچکاك. متصدی مونتاژ: آلما ره ویل. پخش ۱۹۲٤. طول فیلم ۷٤۵۵ فوت. بازیگران اصلی: بتی کامپسون (دالوریز)، کلایو بروك (دیوید کامپوس و دیوید انسون پاند)، جوزفین ارل، مری اولت (Mary Aulth) .

۱۹۲۳

سایهٔ سفید ***(The White Shadow)***

محصول بالکن، ساویل، فریدمن. سال ۱۹۲۳، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: گریهام کاتز. سناریو: مایکل مورتن. فیلمبردار: کلود مك‌دانل. طراح دکور و متصدی مونتاژ: آلفرد هیچکاك. پخش سال ۱۹۲٤، طول ٤۰٤۷ فوت. بازیگران اصلی: بتی کامپسون، کلایو بروك، ا.ب. ایمسون (Imeson)، هنری ویکتور، دیزی کمپل.

۱۹۲٤

ماجرای پراحساس ***(The Passionate Adventure)***

محصول گینزبرو (Gainsborough)، سال ۱۹۲٤، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: گریهام کاتز. کمك کارگردان و طراح دکور: آلفرد هیچکاك. سناریو: آلفرد هیچکاك و مایکل مورتن، براساس رمانی از فرانك استیتون (Stayton). فیلمبردار: کلود مك‌دانل، پخش در سال ۱۹۲٤، طول ۸۰۰۰ فوت. بازیگران اصلی: آلیس جویس، کلایو بروك، لیلیان هال- دیویس، مارجوری‌داو، ویکتور مك لاگلن.

۱۹۲۵

رذل ***(The Blackguard)***

محصول گینزبرو، سال ۱۹۲۵، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن.

کارگردان: گریهام کاتز. کمك‌کارگردان و طراح دکور: آلفرد هیچکاك. سناریو: هیچکاك براساس رمانی از ریموند پاتن. پخش: سال ۱۹۲۵، طول ۹۲۰۰ فوت. بازیگران اصلی: والتر ریلا (Rilla) (رذل)، جین نواك، برنارد گوتزکه (Goetzke)، فرانك استانمور، روزا والتی، دورا برگنر (Bergner).

سقوط زن پرهیزکار *(The Prude's Fall)*

محصول بالکن، ساویل، فریدمن. سال ۱۹۲۵،انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: گریهام کاتز. سناریست، کمك‌کارگردان و طراح دکور: آلفرد هیچکاك. بازیگر اصلی: بتی کامپسون.

درمقام کارگردان:

باغ لذت *(The Pleasure Garden)*

محصول گینزبرو، مونخنر لیخ اشپیل کونست (Münchener Lichspielkunst Gainsborough)، سال ۱۹۲۵، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: آلفرد هیچکاك. کمك‌کارگردان و منشی صحنه: آلما ره ویل. سناریو: الیوت استانارد. براساس رمانی از آلیور سندیس. فیلمبردار: بارون ونتی‌میلیا (Vintimiglia). طراح دکور: لودویك رایبر (Reiber). پخش سال ۱۹۲۷. طول ٦٤٥٨ فوت. بازیگران اصلی: ویرجینیا والی (پتسی برند، رقاصه)،کارمیلتا گراتی (Geraghty) (جیل چین)، مایلز مندر (لیوت)، جان استوارت (هیوفیلدینگ)، فردیناند مارتینی، فلورنس هلمینگر.

۱۹۲٦

عقاب کوهستان *(The Mountain Eagle)*

محصول گینزبرو، مونخنر لیخ اشپیل کونست، تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: آلفرد هیچکاك. سناریو: الیوت استانارد. فیلمبردار: بارون ونتی میلیا. طراحان دکور: ویلی و لودویك رایبر. پخش سال ۱۹۲۷. طول ۷۵۰۳ فوت. بازیگران اصلی: برنارد گوتزکه (پتی گرو)، نیتاالدی (بئاتریس، دایه)، مالکولم کین (جان فالتون)، جان هامیلتون (ادوارد پتی گرو).

مستاجر (سرگذشتی از مه لندن) *(The Lodger) (A Story of the London Fog)*

محصول گینزبرو، سال ۱۹۲٦، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان:آلفرد هیچکاك. کمك‌کارگردان: آلما ره ویل. سناریو: هیچکاك، الیوت استانارد.براساس رمانی از بلوك لانذ (Lowndes)، فیلمبردار: بارون ونتی‌میلیا، طراح دکور: سی. ویلفرد آرنولد، برترام ایوانز. متصدی مونتاژ و زیرنویس: آیور مونتاك. پخش سال ۱۹۲۷، طول ۷٦۸۵ فوت. بازیگران اصلی: آیورناولو (مستاجر) جون (دیزی بانتینگ) مالکولم کین (جوبتس کارآگاه پلیس، نامزد دیزی).

۱۹۲۷

سراشیب *(Downhill)*

محصول گینزبرو، سال ۱۹۲۷، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: آلفرد هیچکاك. سناریو: الیوت استانارد، براساس رمانی از آیورناولو و کنستانس کولی‌یر. فیلمبردار: کلود مك‌دانل. متصدی مونتاژ: لیونل ریچ، آیورمونتاك. طراح دکور:برترام ایوانز. پخش‌سال ۱۹۲۷، طول ۸٦۳۵ فوت. بازیگران اصلی: آیور ناولو (رادی برویك Berwick)، بن وبستر (دکتر داوسون)، رابین ایروین (تیم ویکلی)، ساییل رودا (ساییل ویکلی)، لیلیان بریت ویت (لیدی برویك).

سست عفاف *(Easy Virtue)*

محصول گینزبرو، سال ۱۹۲۷، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: آلفرد هیچکاك. سناریو: الیوت استانارد، براساس رمانی از نوئل کاوارد. فیلمبردار: کلود مك‌دانل. متصدی مونتاژ: آیور مونتاك. پخش سال ۱۹۲۸، طول ۱۷۳۰۰ فوت. بازیگران اصلی: ایزابل جینز (لوریتا فیلتون)، فرانکلین دایال (م. فیلتون)، اریك بارنزبی ویلیامز (طرف مکاتبه)، ایان هانتر (وکیل مدعی)، رابین ایروین (جان ویتاکر)، ویولت فربرادر (مادرش، خانم ویتاکر).

رینگ *(The Ring)*

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۲۷،انگلستان. تهیه‌کننده: جان مکس‌ول. کارگردان: آلفرد هیچکاك. فیلمبردار: جك کاکز. منشی صحنه: آلما ره ویل. طراح دکور: سی، ویلفرد آرنولد، پخش سال ۱۹۲۸. طول ۸۰۰۷ فوت. بازیگران اصلی: کارل بریسون (جك سندر) لیلیان هال ـ دیویس (نلی)، ایان هانتر (باب کوربی، قهرمان)، فارستر هاروی (هری).

۱۹۲۸

همسر دهقان *(The Farmer's Wife)*

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۲۸، انگلستان. تهیه‌کننده: جان مکس‌ول. کارگردان: آلفرد هیچکاك. سناریو: الیوت استانارد، براساس نمایشنامه‌ای از: ایدن فیل پاتس (Phillpotts). فیلمبردار: جك کاکز. متصدی مونتاژ: آلفرد بوت. پخش سال ۱۹۲۸، طول ٦۷ دقیقه. بازیگران اصلی: لیلیان هال ـ دیویس (آرامینتا دنچ، دختر جوان)، جیمسون توماس (سموئیل سوئیت‌لند)، مودجیل (تیرزا تاپر)، گوردون هارکر (چردلس اش Churdles Ash).

شامپانی *(Champagne)*

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۲۸، انگلستان.

تهیه‌کننده: جان مکس‌ول. کارگردان: آلفرد هیچکاك. سناریو: الیوت استانارد، براساس داستانی از والتر سی. مایکرافت. اقتباس به وسیلهٔ هیچکاك. فیلمبردار: جك کاکز. دکور: سی ویلفرد آرنولد. پخش سال ۱۹۲۸. طول ۷۸۳۰ فوت. بازیگران اصلی: بتی بالفور (بتی)، گوردون هارکر (پدرش)، فردیناند فون آلتن (مسافر)، جین برادین (مرد جوان).

اهل جزیرهٔ مان(The Manxman)

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۲۸، انگلستان.
تهیه‌کننده: جان مکس‌ول. کارگردان: آلفرد هیچکاك. طراح دکور: سی- ویلفرد آرنولد. سناریو: الیوت استانارد، براساس رمانی از سرهال کین. فیلمبردار: جك کاکز. مونتاژ امیل دورول. پخش سال ۱۹۳۰. طول ۸۱۶۳ فوت. بازیگران اصلی: کارل بریسون (پیت)، مالکولم کین (فیلیپ)، آنی اوندرا (کیت)، رندل آیرتن(Ayrton)(پدرش). *اهل جزیرهٔ مان* آخرین فیلم صامت هیچکاك بود.

۱۹۲۹

حق‌السکوت (Blackmail)

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۲۹ انگلستان.
تهیه‌کننده: جان مکس‌ول. کارگردان: آلفرد هیچکاك. سناریو: هیچکاك، بن له‌وی، چارلز بنت، براساس نمایشنامه‌ای از چارلز بنت. مونتاژ: امیل دورول. فیلمبردار: جك کاکز. طراح دکور: سی ویلفرد آرنولد، نورمن آرنولد. موسیقی: کمپل و کانلی. پخش سال ۱۹۲۹، طول ۸۰۰۰ فوت. بازیگران اصلی: آنی اوندرا (آلیس وایت)، سارا آل گود (خانم وایت)، جان لانگدن (فرانك وبر، کارآگاه)، چارلز پاتن (آقای وایت)، دونالد کالتروپ (تریسی)، سیریل ریچارد (نقاشی).

۱۹۳۰

ندای الستری (Elstree Calling)

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۳۰، انگلستان.
کارگردان ناظر: آدریان برونل. مونتاژ: امیل دورول، آ.سی.هموند. سناریو: وال والنتاین. موسیقی: رگ کاسون، ویوین الیس (Ellis)، چیك ·آندور. چند فصل به وسیلهٔ هیچکاك کارگردانی شده. پخش سال ۱۹۳۰، طول ۷۷۷۰ فوت (فیلم شامل بخش کمدی موزیکالی است به صورت هجویهٔ فیلم *رام کردن زن سرکش* با شرکت داگلاس فربنکس و مری پیکفورد که دراینجا نقش آنها را آنامی وونگ و دونالد کالتروپ بازی می‌کردند).

جونو و پیکاك (Juno and the Paycock)

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۳۰، انگلستان. تهیه کننده: جان مکس‌ول. کارگردان: هیچکاك. سناریو: هیچکاك، آلما ره ویل. بر اساس نمایشنامه‌ای از شون اوکیسی. فیلمبردار: جك کاکز، مونتاژ: امیل دورول. طراح دکور: نورمن آرنولد. پخش سال ۱۹۳۰. طول ۸۵ دقیقه. بازیگران اصلی سارا آل گود (جونو)، ادوارد چپمن (کاپیتان بویل)، سیدنی مورگان (جاکسر)، مری اونیل (خانم مادیگال).

جنایت (Murder)

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۳۰، انگلستان.
تهیه‌کننده: جان مکس‌ول. کارگردان: هیچکاك. سناریو: آلما ره ویل، براساس نمایشنامه‌ای از کلمنس دین و هلن سیمپسون. فیلمبردار: جك کاکز. مونتاژ: امیل دورول، رنه هریسون. طراح دکور: جان مید. پخش سال ۱۹۳۱.طول ۹۲ دقیقه. بازیگران اصلی: هربرت مارشال (سرجان منیر Menier)، نورا بارینگ (دایانا بارینگ)، فیلیس کونستام (دالسی مارکهم)، ادوارد چپمن (تد مارکهم)، مایلز مندر (گوردن دروس Druce)، اسمه پرسی (Percy) (هندل فین)، دونالد کالتروپ (یون استوارت).

۱۹۳۱

بازی پوست(The Skin Game)

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۳۱، انگلستان.
تهیه‌کننده: جان مکس‌ول. کارگردان: هیچکاك. سناریو: هیچکاك. براساس نمایشنامه‌ای از جان گالزورتی. گفتگوهای اضافی: آلما ره ویل، فیلمبرداران: جك کاکز، چارلز مارتین. مونتاژ: رنه هریسون، آ. گوبت. پخش سال ۱۹۳۱. طول ۸۵ دقیقه. بازیگران اصلی: ادموند گوین (آقای هورن بلوئر)، جیل اسموند (جیل)، جان لانگدن (چارلز)، سی. وی. فرانس (آقای هیل کرست Hillcrest)، هلن هی (خانم هیل کرست).

۱۹۳۲

غنی و غریب (Rich and Strange)

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۳۲، انگلستان.
تهیه‌کننده: جان مکس‌ول. کارگردان: هیچکاك. سناریو: آلما ره ویل، وال والنتاین، بر اساس مایه‌ای از دیل کالینز. فیلمبرداران: جك کاکز، چارلز مارتین. مونتاژ: وینیفرد کوپر، رنه هاریسون. طراح دکور: ویلفرد آرنولد. موسیقی: هال دالفی (Dolphe). پخش ۱۹۳۲. طول ۸۳ دقیقه. بازیگران اصلی: هنری کندال (Kendall) (فرد هیل)، جون باری (امیلی هیل)بتی امان (Amann)، پرنسس پرسی مارمونت (گوردون)، الزی راندولف (بانوی مسن).

شمارهٔ هفده(Number Seventeen)

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۳۲، انگلستان.
تهیه‌کننده: جان مکس‌ول، کارگردان: هیچکاك. سناریو: هیچکاك. براساس نمایشنامه و رمانی نوشتهٔ جفرسون فارجون. فیلمبردار: جك کاکز، پخش سال ۱۹۳۲. طول ۵۷۶۶ فوت. بازیگران اصلی: لیون لاین (بن)، آن گری (دختر جوان)، جان استوارت (کارآگاه)، دونالد

کالتروپ، باری جونز، گاری مارش.

خانمهای لرد چمبر (Lord Chamber's Ladies)

محصول بریتیش اینترنشنال پیکچرز، سال ۱۹۳۲، انگلستان. تهیه‌کننده: هیچکاک. کارگردان: بن له‌وی. سناریو: بن له‌وی. براساس نمایشنامه‌ای از هوراس آنسلی واچل (Annesley Vachell). پخش سال ۱۹۳۳. طول ۸۰ دقیقه. بازیگران اصلی: گرترود لارنس (بانو چمبر)، سر جرالد دوموریه (لرد چمبر)، بنیتا هیوم، نایگل بروس.

۱۹۳۳

والسهای وین (Waltzes from Vienna)

محصول تام آرنولد، سال ۱۹۳۳، انگلستان. کارگردان: هیچکاک. سناریو: آلما ره ویل، گای بولتون، براساس نمایشنامه‌ای از گای بولتون (Bolton). طراح دکور: آلفرد یونگ، پیتر پراد (Proud). موسیقی: یوهان اشتراوس، پدر و پسر. پخش سال ۱۹۳٤. طول ۸۰ دقیقه. بازیگران اصلی: جسی ماتیوز (راسی)، اسموند نایت (شانی اشتراوس)، فرانك وسپر (Vosper) (پرنس)، فی کامپتون (کنتس)، ادموند گوین (یوهان اشتراوس، پدر)، رابرت هیل (ابزور).

۱۹۳٤

مردی که زیاد می‌دانست(The Man Who Knew Too Much)

محصول گامونت بریتیش، سال ۱۹۳٤، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: هیچکاك. سناریو: راولینسون (Rawlinson)، ادموند گرین وود. از یك مایهٔ اصلی اثر چارلز بنت و ویندهم لوئیس. فیلمبردار: کورت کورانت. مونتاژ: سنت استوارت. طراحان دکور: آلفرد یونگ، پیتر پراد. موسیقی: آرتور بنجامین. پخش سال ۱۹۳۷. طول ۷٤ دقیقه. بازیگران اصلی: لسلی بنکز (باب لارنس)، ادنا بست (جیل لارنس)، پیتر لوره (آبوت)، فرانك وسپر (رامون لوین)، هیوویك فیلد (Wakefield) (کلایو).

۱۹۳۵

سی و نه پله(The Thirty - nine Steps)

محصول گامونت بریتیش، سال ۱۹۳۵، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: هیچکاك. سناریو: چارلز بنت، آلما ره ویل، براساس رمانی از جان باکن. فیلمبردار: برنارد ناولز. مونتاژ: دیرك توئیست. طراحان دکور: اتو ورن دورف (Otto Werndorff)، آلبرت جولیون. موسیقی: لوئیس لوی. پخش سال ۱۹۳۵. طول ۸۷ دقیقه. بازیگران اصلی: مادلین کارول (پاملا)، رابرت دونات (ریچارد هنی)، لوسی منهایم (خانم اسمیت ـ آنابلا)، گادفری ترل (Tearle)(پرفسور جوردن)، پگی اشکرافت (Ashcroft) (همسر زارع)، جان لوری (زارع اسکاتلندی)، هلن هی (Haye) (خانم جوردن).

۱۹۳٦

مأمور مخفی(The Secret Agent)

محصول بریتیش گامونت، سال ۱۹۳٦، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: هیچکاك. سناریو: چارلز بنت، براساس نمایشنامه‌ای از کمپل دیکسون، اقتباس از داستانهای اشندن (Ashenden) نوشته سامرست موام. فیلمبردار: برنارد ناولز. مونتاژ: چارلز فرند. طراحان دکور: اتو ورندورف، آلبرت جولیون. موسیقی: لوئیز لوی (Levy). پخش سال ۱۹۳٦. طول ۸۳ دقیقه. بازیگران اصلی: مادلین کارول (الزا کرینگتون Carrington)، جان جیلگاد (ریچارد اشندن)، پیتر لوره (مکزیکی)، رابرت یانگ (رابرت مارووین)، لیلی پالمر، مایکل ردگریو.

خرابکاری (Sabotage)

محصول شپرد، گامونت بریتیش، سال ۱۹۳٦، انگلستان. تهیه‌کننده: مایکل بالکن. کارگردان: هیچکاك. سناریو: چارلز بنت بر اساس داستان *مأمور مخفی* از جوزف کنراد. فیلمبردار: برنارد ناولز. مونتاژ: چارلز فرند. طراحان دکور: اتو ورندورف، آلبرت جولیون. موسیقی: لوئیز لوی، پخش سال ۱۹۳۷. طول ۷۷ دقیقه. بازیگران اصلی: سیلویا سیدنی (سیلویا ورلوك)، اسکار هومولکا (شوهر او، ورلوك)، دسموند تستر (برادر سیلویا)، جان لودر (تد، کارآگاه)، جویس باربور (رنه)، ماتیو بولتون (Boulton) (ناظر).

۱۹۳۷

جوان و بیگناه (Young and Innocent)

محصول گینزبرو، گامونت ـ بریتیش، سال ۱۹۳۷، انگلستان. تهیه‌کننده: ادوارد بلك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: چارلز بنت، آلما ره ویل. از رمانی نوشتهٔ جوزفین تی. فیلمبردار: برنارد ناولز. مونتاژ: چارلز فرند. طراح دکور: آلفرد یونگ. موسیقی: لوئیز لوی. پخش سال ۱۹۳۸. طول ۸٤ دقیقه. بازیگران اصلی: دیرك دومارنی (رابرت تیسدال)، نووا پیل بیم (Pilbeam)(اریکا)، پرسی مارمونت (Marmont) (کلنل برگوین)، ادوارد ریگبی (بیل پیر)، مری کلر (عمهٔ اریکا).

۱۹۳۸

خانم ناپدید می‌شود(The Lady Vanishes)

محصول گینزبرو پیکچرز، ۱۹۳۸. تهیه‌کننده: ادوارد بلك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: سیدنی جیلیات، فرانك لوندر، براساس رمانی از اتل لیناوایت. **گفتگوهای اضافی**: آلما ره ویل. فیلمبردار: جك کاکز. مونتاژ: آلفرد روم، دیرینگ. طراحان دکور: آلك ـ وتچینسکی (Vetchinsky)، موریس کارتر، آلبرت جولیون. موسیقی: لوئیز لوی. پخش سال ۱۹۳۹، طول ۹۷ دقیقه. بازیگران اصلی: مارگارت لاك‌وود (آیریس هندرسون)، مایکل ردگریو (گیلبرت)، پل لوکاس (دکتر هارتز)، می‌ویتی (May Whitty) (خانم فروی)، گوگی ویترز (Googie Withers) (بلانش)،

سیسیل پارکر (آقای تادهانتر).

۱۹۳۹

مهمانخانهٔ جامائیکا (Jamaica Inn)

محصول می فلاور پیکچرز، سال ۱۹۳۹، انگلستان. تهیه‌کنندگان: اریخ پومر، چارلز لوتون. کارگردان: هیچکاك. سناریو: سیدنی جیلیات، جان هریسون، از رمانی از دافنه دوموریه، اقتباس: آلما ره ویل. فیلمبرداران: هری استراولینگ، برنارد ناولز. مونتاژ: رابرت همر. طراح دکور: توماس موراهان. موسیقی: اریك فنبی (Fenby). پخش سال ۱۹۳۹. طول ۱۰۸ دقیقه. بازیگران اصلی: چارلز لوتون (سر هامفری پنگالان Pengallan)، هوراس هاجز (چدویك Chadwick، نوکرش)، هی پتری (Petrie)(مهترش)، فردریك پایپر (دلالش)، لسلی بنکز (جاس مرلین)، مری نی (Ney)(پی شنسس، همسرش)، مورین اوهارا (مری، خواهرزاده‌اش).

۱۹٤۰

ربه‌کا (Rebecca)

محصول دیوید او. سلزنیك، سال ۱۹٤۰، امریکا. تهیه‌کننده: دیوید سلزنیك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: رابرت شروود، جون هریسون، براساس رمانی از دافنه دوموریه. فیلمبردار: جرج بارتر. مونتاژ: هال سی. کرن. طراح دکور: لایل ویلر. موسیقی: فرانتس واکسمن. پخش: یونایتد آرتیستز، سال ۱۹٤۰، طول ۱۳۰ دقیقه. بازیگران اصلی: لارنس اولیویر (ماکس دو وینتر)، جون فونتین (خانم دو وینتر)، جرج سندرز (جك می‌ول)، جودیت اندرسون (خانم دانورس)، نایگل بروس (سرگرد جایلزلیسی).

خبرنگار خارجی (foreign correspondent)

محصول یونایتد آرتیستز، سال ۱۹٤۰، امریکا. تهیه‌کننده: والتر وانجر. کارگردان: هیچکاك. سناریو: چارلز بنت، جون هریسون. فیلمبردار: رودلف ماته (Mate). مونتاژ: اتو لاورینگ. طراحان دکور: ویلیام کامرون منزیس (Menzies)، الکساندر گولیتزن (Golitzen). موسیقی: آلفرد نیومن. پخش: یونایتد آرتیستز، سال ۱۹٤۰، طول ۱۲۰ دقیقه. بازیگران اصلی: جوئل مك‌کری (جانی جونز، خبرنگار)، لارین دی (کارول فیشر)، هربرت مارشال (استیفن فیشر، پدرش)، جرج سندرز (هربرت فولیوت، خبرنگار)، آلبرت باسرمان (وان می‌یر)، رابرت بنچلی (استبینز Stebbins).

۱۹٤۱

آقا و خانم اسمیت (Mr and Mrs Smith)

محصول .R.K.O، سال ۱۹٤۱، امریکا. مدیرتهیه: هری ادینگ-تون. کارگردان: هیچکاك. داستان و سناریو: نورمن کراسنا (Krasna). فیلمبردار: هری استرادلینگ. مونتاژ: ویلیام همیلتون. طراحان دکور: وان- نست پلگلیس (Polglase)، ل.پ. ویلیامز. موسیقی: روی وب. پخش: .R.K.O، سال ۱۹٤۱. طول ۹۵ دقیقه. بازیگران اصلی: رابرت مونتگمری (دیوید اسمیت)، جین ریموند (جف کاستر)، کارول لمبارد (آن-اسمیت)، جك کارسون (چاك بنسون)، فیلیپ مری ویل (آقای کاستر).

سوءظن (Suspicion)

محصول .R.K.O، سال ۱۹٤۱، امریکا. کارگردان: هیچکاك. سناریو: سامسون رافائلسون، جون هریسون، آلما ره ویل، براساس داستان در *برابر واقعیت* (*Before the Fact*) اثر فرانسیس آیلز. فیلمبردار: هری استرادلینگ. مونتاژ: ویلیام همیلتون. طراح دکور: وان نست پلگلیس. موسیقی: فرانتس واکسمن. پخش .R.K.O، ۱۹٤۲. طول ۹۹ دقیقه. بازیگران اصلی: کاری گرانت (جان آیسگارت Aysgarth)، جون فونتین (لینا مك کینلا)، نایگل بروس (بیکلی)، سرسدریك هاردویك (ژنرال مك کینلا)، مری وینی (خانم مك کینلا).

۱۹٤۲

خرابکار (Saboteur)

محصول یونیورسال، سال ۱۹٤۲، امریکا. تهیه‌کنندگان: فرانك لوید، جك اسکربال. کارگردان: هیچکاك. سناریو: پیتر ویرتل (Viertel)، جون هریسون، دروتی پارکر. براساس موضوعی اصلی از هیچکاك. فیلمبردار: جوزف والنتاین. مونتاژ: اتولودویك. طراح دکور: جك اوترسون. موسیقی: چارلز پره‌وین، فرانك اسکینر. پخش.G.F.D، سال ۱۹٤۲. طول ۱۰۹ دقیقه. بازیگران اصلی: رابرت کامینگز (بری کین) پریسیلا لین (پاتریسیا مارتین)، اتو کروگر (چارلز توبین)، آلن باکستر (آقای فریمن)، آلما کروکر (خانم وان ساتن).

۱۹٤۳

سایهٔ یك شك(Shadow of a Doubt)

محصول یونیورسال، سال ۱۹٤۳، امریکا. تهیه‌کننده: جك اسکربال. کارگردان: هیچکاك. سناریو: تورنتون وایلدر، آلما ره ویل، سالی بنسون. بر اساس داستانی از گوردون ملك‌دانل. فیلمبردار: جوزف والنتاین. مونتاژ: میلتون کاروت. طراحان دکور: جان گودمن، رابرت بویل، گاسمن، رابینسون. موسیقی: دیمتری تیومکین (Tiomkin). پخش .G. F. D. سال ۱۹٤۳، طول ۱۰۸ دقیقه. بازیگران اصلی: جوزف کاتن (چارلی اوکلی)، ترزا رایت (چارلی نیوتن)، ملك دانلد کری (جك‌گریهام)، پاتریشیا کالینج (اما نیوتن)، هنری تراورز (جوزف نیوتن).

قایق نجات (Lifeboat)

محصول فاکس قرن بیستم، سال ۱۹٤۳، امریکا. تهیه‌کننده: کنت ملك‌گوان. کارگردان: هیچکاك. سناریو: جو سوورلینگ (Jo Swerling).

براساس داستانی از جان استاین بك. فیلمبردار: گلن مك ویلیامز. مونتاژ: دروتی اسپنسر. طراحان دکور: جیمز بیزوی (Basevi)، موریس رنس فورد. موسیقی: هوگو فرایدهوفر (Friedhofer). پخش ماکس، سال ۱۹٤٤. طول ۹٦ دقیقه. بازیگران اصلی: تالولا بنکهد (کنستانس پورتر)، ویلیام بندیکس (گاس اسمیت)، والتر اسلزاك (ویلی، فرماندهٔ زیردریایی)، مری اندرسون (آلیس مك‌کنزی)، جان هودیاك (جان کوواك).

۱۹٤٤

سفر به‌خیر (Bon Voyage)

محصول .M.O.I، سال ۱۹٤٤، انگلستان. کارگردان: هیچکاك. سناریو: جی. اورتون، انگاس مك‌فیل. براساس یك موضوع اصلی اثر آرتور کالدر-مارشال (Calder -Marshall). فیلمبردار: گونتر کرامپ (Krampf)، طراح دکور: چارلز گیلبرت. بازیگران اصلی: جان بلایت (Blythe). گروه بازیگران مولی‌یر.

ماجرای مالگاش (Adventure Malgache)

محصول .M.O.I، سال ۱۹٤٤، انگلستان. کارگردان: هیچکاك. فیلمبردار: گونتر کرامپ. گروه بازیگران مولی‌یر.

۱۹٤٥

طلسم شده (Spellbound)

محصول: سلزنیك اینترنشنال، سال ۱۹٤٥، امریکا. تهیه‌کننده: دیوید او. سلزنیك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: بن هکت، بر اساس داستان *خانهٔ دکتر ادواردز* نوشتهٔ فرانسیس بیدینگ (Beeding). اقتباس: انگاس مك‌فیل. فیلمبردار: جرج بارنز. مونتاژ: ویلیام زیگلر، هال سی کرن. طراحان دکور: جیمز بیزوی، جان اوینگ. موسیقی: میکلوس روژا (Rozsa). طراح صحنه‌های رؤیا: سالوادور دالی. پخش یونایتد آرتیستز، سال ۱۹٤٦. طول ۱۱۱ دقیقه. بازیگران اصلی: اینگرید برگمن (دکتر کنستانس پیترسون)، گریگوری پك (جان بالانتاین)، جین اکر (Acker) (مدیره)، روندا فلمینگ (مری کارمایکل)، دونالد کرتیس (هری)، جان امری (Emery) (دکتر فلورو)، لیوجی. کارول (دکتر مورچیسون).

۱۹٤٦

بدنام(Notorious)

محصول .R.K.O، ۱۹٤٦، امریکا. تهیه‌کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: بن هکت. بر اساس مایه‌ای از هیچکاك. فیلمبردار: تد تتزلاف. مونتاژ: ترون وارت (Warth). طراحان دکور: آلبرت داگوستینو، کارول کلارك، دارل سیلورا (Silvera)، کلود کارپنتر، موسیقی: روی وب. پخش .R.K.O، سال ۱۹٤۷. طول ۱۰۲ دقیقه. بازیگران اصلی: اینگرید برگمن (آلیسیا هوبرمن)، کاری گرانت (دولین)، کلودرینز (الکساندر سباستین)، لوئیس کالهورن (Calhern)(پل پرسکات)، لئوپولدین کنستانتین (خانم سباستین).

۱۹٤۷

قضیهٔ پارادین (The Paradine Case)

محصول سلزنیك اینترنشنال، سال ۱۹٤۷، امریکا. تهیه کننده: دیوید او.سلزنیك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: دیوید او. سلزنیك، براساس رمانی از رابرت هیکنز. اقتباس: آلما ره ویل، فیلمبردار: لی گارمس. مونتاژ: هال. سی. کرن، جان فور. طراحان دکور: جوزف مك‌میلان، توماس موراهان. موسیقی: فرانتس واکسمن. پخش بریتیش لاین، سال ۱۹٤۷. طول ۱۱۰ دقیقه. بازیگران اصلی: گریگوری پك (آنتونی کین)، آن تاد (گی کین)، چارلز لوتون (قاضی هورفیلد)، چارلز کوبرن (Coburn) (سر سایمون فلاکر، وکیل)، لوئی ژوردان (آندره لاتور)، آلیدا والی (مادالنا آناپارادین)، اتل باریمور (خانم سوفی هورفیلد).

۱۹٤۸

طناب(Rope)

محصول ترانس آتلانتیك پیکچرز، سال ۱۹٤۸، امریکا. تهیه‌کنندگان: سیدنی برنستاین، هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: آرتور لورنتس، براساس نمایشنامه‌ای از پاتریك همیلتون. اقتباس: هیوم کرانین. فیلمبرداران: جوزف والنتاین، ویلیام زیگلر، رنگی، طراح دکور: پری - فرگوسن. موسیقی: لیو فوربستاین. پخش برادران وارنر، سال ۱۹٤۸، طول ۸۱ دقیقه. بازیگران اصلی: جیمز استوارت (روپرت کدل Cadell)، فارلی گرینجر (فیلیپ)، جان دال (شابراندون)، جون چندلر (جنت واکر)، سرسدریك هاردویك (آقای کنت‌لی)، کنستانس کالی‌یر (خانم ات واتر)، ادیت ایوانسون (خانم ویلسون).

۱۹٤۹

در برج جدی (Under Capricorn)

محصول ترانس آتلانتیك پیکچرز، سال ۱۹٤۹، انگلستان. تهیه‌کنندگان: سیدنی برنستاین، هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: جیمز برایدی. براساس رمانی نوشتهٔ هلن سیمپسون. اقتباس: هیوم کرانین، فیلمبرداران: جك کاردیف و پل بیسون (Beeson)، یان گریك، دیوید مك نیلی، جك هیست (Haste)، رنگی. مونتاژ: اس. بیتز (Bates)، طراح دکور: توماس موراهان، موسیقی: ریچارد آدین سل (Adinsell)، پخش برادران وارنر، سال ۱۹٤۹، طول ۱۱٦ دقیقه. بازیگران اصلی: اینگرید برگمن (لیدی هنریتا فلاسکی Flusky)، جوزف کاتن (سام فلاسکی)، مایکل وایلدینگ (چارلز آدر Adare)، مارگارت لیتون (میلی)،جك واتلینگ(Watling)(وینتر)،سیسیل پارکر(فرماندار).

۱۹۵۰

وحشت صحنه (*Stage Fright*)

محصول .A.B.P.C، سال ۱۹۵۱، امریکا. تهیه‌کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: ویتفیلد کوك، براساس دو داستان از سل وین جپسون (Jepson). اقتباس: آلما ره ویل. فیلمبردار: ویلکی کوپر. مونتاژ: ادوارد جارویس (Jarvis). طراح دکور: ترنس وریتی (Verity). موسیقی: لیتون لوکاس (Lucas). پخش: برادران وارنر، سال ۱۹۵۰. طول ۱۱۰ دقیقه. بازیگران اصلی: مارلن دیتریش (شارلوت این‌وود)، جین وایمن (ایو جیل)، مایکل وایلدینگ (کارآگاه ویلفرد اسمیت)، ریچارد تاد (جوناتان کوپر)، آلیستر سیم (فرمانده کیل)، سایبیل تورندایك (Thorndike) (خانم جیل).

۱۹۵۱

بیگانگان در ترن (*Strangers on a Train*)

محصول برادران وارنر، سال ۱۹۵۱، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: ریموند چندلر، چنزی اورموند(Czenzi Ormonde)، براساس رمانی از پاتریسیا هایسمیت. فیلمبردار: رابرت برکز. مونتاژ: ویلیام زیگلر. طراحان دکور: ادوارد هاورث (Haworth)، جرج جیمز هاپکینز. موسیقی: دمیتری تیومکین. پخش وارنر، سال ۱۹۵۱. طول ۱۰۱ دقیقه. بازیگران اصلی: فارلی گرینجر (گای هینز)، روت رومن (آن مورتن)، رابرت واکر (برونو آنتونی)، لیوجی کارول (سناتور مورتون)، پاتریسیا هیچکاك (باربارا مورتن).

۱۹۵۲

اعتراف می‌کنم (*I Confess*)

محصول برادران وارنر، سال ۱۹۵۲، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: جرج تابوری (Tabori)، ویلیام آرچیبالد (Archibald)، براساس نمایشنامه‌ای از پل آنتلم. فیلمبردار: رابرت برکز. مونتاژ: رودی فر. طراحان دکور: ادوارد هاورث، جرج جیمز هاپکینز. موسیقی دمیتری تیومکین. پخش: وارنر، سال ۱۹۵۲. طول ۹۵ دقیقه. بازیگران اصلی: مونتگمری کلیفت (پدر روحانی مایکل لوگان)، آن باکستر (روت گراند فورت)، کارل مالدن (Malden) (کارآگاه لارو Larrue)، برایان آهرن (ویلی براتسون)، او. ای. هاسه (اتو کلر)، راجردان (پیر گراند فورت)، دالی هاس (آلما کلر).

۱۹۵٤

حرف م را به نشانهٔ مرگ بگیر (*Dial M for Murder*)

محصول برادران وارنر، سال ۱۹۵٤، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: فردریك نات (Knott) بر اساس نمایشنامه‌ای اثر خودش. فیلمبردار: رابرت برکز. فیلمبرداری شده به طریقهٔ عادی و برای نمایش به شیوهٔ سه‌بعدی. رنگی. مونتاژ: رودی فر. طراحان دکور: ادوارد کارر (Carrere)، جرج جیمز هاپکینز. موسیقی: دمیتری تیومکین. پخش برادران وارنر. سال ۱۹۵٤، طول ۱۰۵ دقیقه. بازیگران اصلی ری میلاند (تونی وندایس)، گریس کلی (مارگوت وندایس)، رابرت کامینگز (مارك هالیدی)، جان ویلیامز (کارآگاه هابارد)، آنتونی داوسون (کاپیتان سوان لس‌گیت).

پنجرهٔ رو به حیاط (*Rear Window*)

محصول پارامونت، سال ۱۹۵٤، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: جان مایکل هیز. براساس رمانی کوتاه از کورنل وولریچ. فیلمبردار: رابرت برکز. رنگی. مونتاژ: جرج توماسینی. طراحان دکور: هال پریرا، جوزف مك‌میلان جانسون، سام کامر، ری مایر، موسیقی: فرانتس واکسمن. پخش پارامونت، سال ۱۹۵٤. طول ۱۱۲ دقیقه. بازیگران اصلی: جیمز استوارت (ال.بی.جفریز)، گریس کلی (لایزافرمونت)، وندل کوری (توماس دویل Doyle، کارآگاه)، تلما ریتر (Ritter) (استلا)، ریموند بر (لارس توروالد Lars Thorwald)، جودیت ایولین (خانم لونلی هارتز).

۱۹۵۵

دستگیری دزد (*To Catch a Thief*)

محصول پارامونت، سال ۱۹۵۵، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: جان مایکل هیز. براساس رمانی از دیوید داج. فیلمبردار: رابرت برکز. رنگی. مونتاژ: جرج توماسینی. طراحان دکور: هال پریرا، جوزف مك‌میلان جانسون، سام کامر، آرتور کرامز (Krams). موسیقی: لین موری (Murray)، پخش پارامونت، سال ۱۹۵۵، طول ۱۰۷ دقیقه. بازیگران اصلی: کاری گرانت (جان روبی)، گریس کلی (فرانسیس استیونس)، شارل وانل (Vanel) (برتانی)، جسی رویس لندیس (Royce Landies) (خانم استیونس)، بریژیت اوبر (دانیل فورسار)، رنه بلانکار (Blancard) (کمیسر لوچیك).

مردی که زیاد می‌دانست (*The Man Who Knew Too Much*)

محصول فیل وایت (Filwite)، سال ۱۹۵۵، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: جان مایکل هیز، انگاس مك‌فیل. براساس داستانی از چارلز بنت، ویندهم لوئیس.فیلمبردار: رابرت برکز. رنگی. مونتاژ: جرج توماسینی. طراحان دکور: هال پریرا، هنری بامستد، سام کامر، آرتور کرامز. موسیقی: برنارد هرمان. پخش پارامونت، سال ۱۹۵٦، طول ۱۱۹. بازیگران اصلی: جیمز استوارت (دکتر بن مك ـ کنا)، دوریس دی (همسرش جو)، دانیل ژلن (لوئی برنار)، برندا دوبانزی (خانم دریتون)، رالف ترومن (کارآگاه بیوکنن Buchnan)، آلن موبری (وال پارنل).

۱۹۵۶

دردسر هری (*The Trouble With Harry*)

محصول پارامونت، سال ۱۹۵۶، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: جان مایکل هیز، براساس رمانی از جان تریوراستوری. فیلمبردار: رابرت برکز. رنگی. مونتاژ: آلما ماکروری (Macrorie). طراحان دکور: هال پریرا، جان گودمن، سام کامر، امیل کوری (Kuri). موسیقی: برنارد هرمان. پخش پارامونت، سال ۱۹۵۶، طول ۹۹ دقیقه. بازیگران اصلی: ادموند گوین (کاپیتال آلبرت وایلز)، جان فورسایت (سام مادلو)، شرلی مك‌لین (جنیفر)، میلدرد نات ویك (دوشیزه گریولی Gravely)، جری ماترز (Mathers)، (آرنی)، میلدرد داناك (Dunnock) (خانم ویگز).

۱۹۵۷

مرد عوضی(*The Wrong Man*)

محصول برادران وارنر، سال ۱۹۵۷، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: مکس‌ول آندرسون، انگاس مك‌فیل. براساس داستان واقعی کریستوفر امانوئل بالسترو، نوشتهٔ مکس ول آندرسون، فیلمبردار: رابرت برکز. مونتاژ: جرج توماسینی. طراحان دکور: پل سیلبرت (Sylbert)، ویلیام کوهل (Kuehl). موسیقی: برنارد هرمان. پخش برادران وارنر، سال ۱۹۵۷، طول ۱۰۵ دقیقه، بازیگران اصلی: هنری فاندا (کریستوفر امانوئل بالسترو)، ورامایلز (رز، همسرش)، آنتونی کوئیل (Quayle) (اوکانر)، هرولد جی. استون (ستوان باورز).

۱۹۵۸

سرگیجه (*Vertigo*)

محصول پارامونت، سال ۱۹۵۸، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: الك کابل، ساموئل تیلور. براساس رمان *از میان مردگان* (*D'Entre les Morts*) نوشته بوالو ـ نارسژاك. فیلمبردار: رابرت برکز. رنگی. مونتاژ: جرج توماسینی. طراحان دکور: هال پریرا، هنری بامستد، سام کامر، فرانك مك‌کل‌وی (McKelvey). موسیقی: برنارد هرمان. طراح لباس: ادیت هد. طراح عناوین آغاز فیلم: سال باس. طراحی سکانس مخصوص: جان فرن. صحنه‌های خارجی: سن فرانسیسکو. پخش پارامونت، سال ۱۹۵۸، طول ۱۲۸ دقیقه. بازیگران اصلی: جیمز استوارت (جان فرگوسن، ملقب به اسکاتی)، کیم نوواك (مادلین السترـ جودی بارتن)، باربارا بل گدس (میج)، هنری جونز (بازپرس)، تام هلمور (گاوین السترـ)، ریموند بیلی (دکتر)، الن کوربی، کنستانتین شین (Shayne)، لی پاتریك.

۱۹۵۹

شمال از شمال غربی (*North by Northwest*)

محصول متروگلدین مایر، سال ۱۹۵۹، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: ارنست لمن. فیلمبردار: رابرت برکز. رنگی. مونتاژ: جرج توماسینی. طراحان دکور: رابرت لویل، ویلیام هورنینگ، مریل پای (Pye)، هنری گریس، فرانك مك‌کل‌وی. موسیقی: برنارد هرمان. طرح عناوین شروع فیلم: سال باس. پخش مترو، سال ۱۹۵۹. طول ۱۳۶ دقیقه. بازیگران اصلی: کاری گرانت (راجر تورن هیل)، ایوامری سنت (ایو کندال)، جیمز میسون (فیلیپ واندام)، جیسی‌رویس لندیس (کلارا تورن هیل)، لیوجی کارول (پروفسور)، فیلیپ اُبر (Ober) (لستر تانزند)، مارتین لاندو (لیونارد).

۱۹۶۰

روح (*Psycho*)

محصول پارامونت، سال ۱۹۶۰، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: جوزف استفانو. براساس رمانی از رابرت بلاك. فیلمبردار: جان ال. راسل. مونتاژ: جرج توماسینی. طراحان دکور: جوزف هرلی، رابرت کلاث‌ورتی، جرج میلو. موسیقی: برنارد هرمان. طراح عناوین آغاز فیلم: سال باس. پخش پارامونت، سال ۱۹۶۰. طول ۱۰۸ دقیقه. بازیگران اصلی: جنت لی (ماریون کرین)، آنتونی پرکینز (نورمن بیتز)، ورا مایلز (لیلا کرین)، جان گاوین (سام لومیس)، مارتین بالزام (میلتون آربوگاست)، جان مك اینتایر (کلانتر).

۱۹۶۳

پرندگان (*The Birds*)

محصول یونیورسال، سال ۱۹۶۳، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: ایوان هانتر.براساس داستانی از دافنه دوموریه. فیلمبردار: رابرت برکز. رنگی. مشاور مخصوص فیلمبرداری: اوب آیورکز. مونتاژ: جرج توماسینی. طراحان دکور: رابرت بویل، جرج میلو، مشاور صوتی: برنارد هرمان. پخش رنك ـ یونیورسال، سال ۱۹۶۳، طول ۱۲۰ دقیقه. بازیگران اصلی: راد تیلور (میچ برنر)، تی‌پی ـ هدرن (ملانی دانیلز)، جسیکا تندی (خانم برنر)، سوزان پلشت (آنی ـ هی‌ورث)، ورونیکا کارت رایت (کتی برنر).

۱۹۶۴

مارنی (*Marnie*)

محصول یونیورسال، سال ۱۹۶۴، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: جی‌پرسون آلن. براساس رمانی از وینستون گریهام. فیلمبردار: رابرت برکز. رنگی. مونتاژ: جرج توماسینی. طراحان دکور: رابرت بویل، جرج میلر. موسیقی: برنارد هرمان. پخش رنك ـ یونیورسال، ۱۹۶۴، طول ۱۳۰ دقیقه. بازیگران اصلی: تی‌پی هدرن (مارنی ادگار)، شون کانری (مارك راتلند)، دایان بیکر (لیل مین وارینگ)، مارتین گیبل (سیدنی استرات)، لوئیز لاتام (Latham) (برنیس ادگار، مادر مارنی).

۱۹۶۶

پردهٔ پاره (Torn Curtain)

محصول یونیورسال، سال ۱۹۶۶، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. سناریو: برایان مور. فیلمبردار: جان اف. وارن، رنگی. مونتاژ: باد هافمن. طراحان دکور: فرانك آریکو، هین هکرات (Heckroth)، جرج میلو. موسیقی: جان ادیسون. پخش رنك ـ یونیورسال، ۱۹۶۶، طول ۱۲۸ دقیقه. بازیگران اصلی: پل نیومن (مایکل آرمستراگ)، جولی اندروز (سارا شرمن)، لیل کدرووا (Kedrova) (کنتس کوچینسکا)، هانس یورك فلمی (Hansjoerg Felmy) (هاینریخ گرهارد)، تامارا تومانووا (رقاصهٔ باله)، ولفگانگ کیلینگ (هرمان گرومك).

۱۹۶۹ ❋

توپاز (Topaz)

محصول یونیورسال، سال ۱۹۶۹، امریکا، تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: ساموئل تیلور، براساس رمانی از لیون یوریس. فیلمبردار: جك هیلدیارد. رنگی. مونتاژ: ویلیام زیگلر. موسیقی: موریس ژار. طراحی دکور: جان آستین. موسیقی: ران گودوین. پخش یونیورسال، طول ۱۰۸ دقیقه. بازیگران اصلی: فردریك استافورد (آندره ده وه‌رو)، دانی روبن (نیکول ده وه‌رو)، جان ورنون (ریکوپارا)، کارین دور (خوانیتا دو کوردوبا)، میشل پیکولی (ژاك گران ویل)، فیلیپ نواره (هانری ژار)، کلود ژار (میشل پیکار).

۱۹۷۲

جنون (Frenzy)

محصول یونیورسال، ۱۹۷۲، امریکا. تهیه کننده هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: آنتونی شافر. براساس داستان *خداحافظ پیکادلی، بدرود لستر اسکوئر*، نوشتهٔ آرتور لابرن. فیلمبردار: جیل تیلور. رنگی. مونتاژ: جان جیمپسون. طراحی دکور: رابرت لینگ. پخش یونیورسال، سال ۱۹۷۲. طول ۱۱۶ دقیقه. بازیگران اصلی: جان فینچ (ریچارد بلینی)، الك مك‌کاون (کارآگاه آکسفورد)، بری فاستر (باب راسك)، باربارا لی‌هانت (برندا بلینی)، آنا میسی (بیز میلیگان)، ویوین مرچنت (خانم آکسفورد)، بیلی وایت‌لا (هتی پورتر).

۱۹۷۶ ❋

توطئهٔ خانوادگی (Family Plot)

محصول یونیورسال، سال ۱۹۷۶، امریکا. تهیه کننده: هیچکاك. کارگردان: هیچکاك. سناریو: ارنست لمن. براساس رمان *طرح رین برد* نوشتهٔ ویکتور کنینگ. فیلمبردار: لیونارد جی‌سات. رنگی. مونتاژ: تری ویلیامز. طراح دکور: هنری بامستد. موسیقی: جان ویلیامز. پخش یونیورسال، M.C.I. ۱۹۷۶. بازیگران اصلی: کارن بلك (کارن)، بروس درن (لاملی)، باربارا هریس (مادام بلانش)، ویلیام دیوین (آدامسون)، کاتلین نسبیت (جولیا رین برد).

❋ در کتاب اصلی، شرح فنی فیلمهای هیچکاك، فقط تا فیلم *پردهٔ پاره* است. جهت اطلاعات بیشتر خوانندگان، مشخصات بقیهٔ فیلمهای هیچکاك، از *توپاز* به بعد، از کتاب *فیلمهای آلفرد هیچکاك* نوشتهٔ رابرت ای. هریس (R.A. Harris) و مایکل اس. لسکی (M. S. Lasky)، انتشارات سیتادل، ۱۹۷۶، امریکا، نقل و اضافه شده است. ـ م.

❋ با توجه با اینکه کلمهٔ Plot، محل قبر هم معنا می‌دهد، لذا این عنوان می‌تواند *مقبرهٔ خانوادگی* هم معنا شود که در وقایع فیلم هم دارای مفهوم است. ـ م.

Hitchcock

François Truffaut
with the collaboration of
Helen G. Scott

Translated into Persian by
Parviz Davā'i

ISBN:978-964-12-0269-1
Soroush Press -Tehran 2012

سروش

۷۵,۰۰۰ ریال